

M&L



M & L

MONUMENTEN EN LANDSCHAPPEN

Redactie

Afdeling Monumenten en Landschappen,
Pers & Voorlichting,
Zandstraat 3, 1000 Brussel.
Tel.: (02) 209 27 37 - Fax: (02) 209 27 05.
Eindredactie: M.M. Celis.
Productie en promotie: L. Tack.
Zetwerk en secretariaat: D. Torbeyns.
Vormgeving: L. Tack.

Redactiecomité

Voorzitter: E. Goedleven.
Leden: A. Bergmans, J. Braeken, M. Buyle,
M.M. Celis, M. De Borgher, J. De Schepper,
M. Fierlafijn, J. Gyselinck, A. Malliet,
G. Plomteux, L. Tack, S. Van Aerschot,
Hedwig Van den Bossche,
Herman Van den Bossche, P. Van den Bremt,
Ch. Vanthillo, L. Wylleman.

Advertentiewerving

De Ganzerik, J. Casier
Maalsesteenweg 73, 8310 Sint-Kruis
Tel.: (050) 36 25 89 - Fax: (050) 37 33 64.

Druk

Die Keure
Oude Gentweg 108, 8000 Brugge
Tel.: (050) 33 12 35 - Fax: (050) 34 37 68.

Verantwoordelijke uitgever

Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap
Departement Leefmilieu en Infrastructuur
Administratie Ruimtelijke Ordening
en Huisvesting
Luc Tack
Zandstraat 3, 1000 Brussel

De verantwoordelijkheid voor de gepubliceerde artikels
berust uitsluitend bij de auteurs. Alle rechten voor
het reproduceren, vertalen of herwerken zijn
voorbehouden.



Tweemaandelijks tijdschrift van het
Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap
Departement Leefmilieu en Infrastructuur
Administratie Ruimtelijke Ordening en Huisvesting
Afdeling Monumenten en Landschappen

ISSN 0770-4948 • 14 jaargang Nr. 3 • mei-juni 1995

Afgiftekantoor : Brussel X

Inhoud

Generiek	3
Een kermis is een geseling waard.	6
Voorstellingen van het vagevuur in de monumentale kunst Marjan Buyle	
Versteende harmonie.	18
Het fronton van de Muntscouwburg Michiel Heirman	
Het timpaan van de Sint-Jakob-op-de-Koudenbergkerk op het Koningsplein te Brussel Lode De Clercq	28
De tuin van het Rubenshuis in Antwerpen: een historische evocatie Walter De Backer, Paul Huvenne en Herman Van Den Bossche	41
Summary	56
M&L Binnenkrant	

Abonnementsvoorwaarden 1995

Belgie: 1150 fr. (ook losse nummers verkrijgbaar voor 220 fr.).

CJP'ers betalen: 950 fr.

Buitenland: 1300 fr.

Uw abonnement gaat automatisch in na overschrijving op rek. nr.
091-2206040-95 van Monumenten & Landschappen, Zandstraat 3,
1000 Brussel met vermelding "M&L-jaarabonnement 1995".

U ontvangt dan alle nummers van het lopende jaar.

Zonder schriftelijke opzegging vóór het einde van elk kalenderjaar, wordt een abonnement automatisch verlengd
voor de volgende jaargang. Tussentijds kunnen geen abonnementen worden geannuleerd.

MINISTERIE
VAN DE
VLAAMSE
GEMEENSCHAP



Cover:
*De Rubenstuin in het
vroeg voorjaar*
(foto O. Pauwels)

ZONDER RENOFORS-BETA ZAG U DIE MOLENS NIET MEER...

Heeft U zich al eens afgevraagd hoe het komt dat eeuwenoude houten molens nog steeds de wind trotseren? Of hoe de Middeleeuwse klokkestoel van de prachtige Sint-Romboutskathedraal zijn tonnenzware beiaard torst?

Solar nv vernieuwt en versterkt rottend hout met het Renofors-Bèta systeem. Voor jàààren.

Renofors-Bèta is een (kostenbesparend) alternatief voor dure en moeilijke vervangingswerken.

Renofors-Bèta is een gewapend kunstharsysteem dat snel, doeltreffend en esthetisch eeuwenoude constructies restaureert.

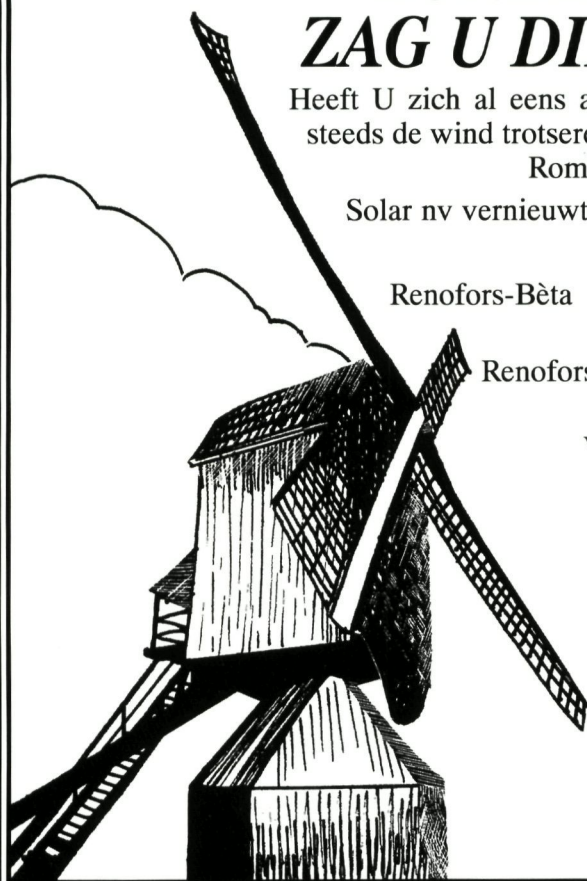
Vraag nu vrijblijvend documentatie. Bel 03/776.91.62

**U HEEFT GEEN MONUMENT
TE VERLIEZEN...**

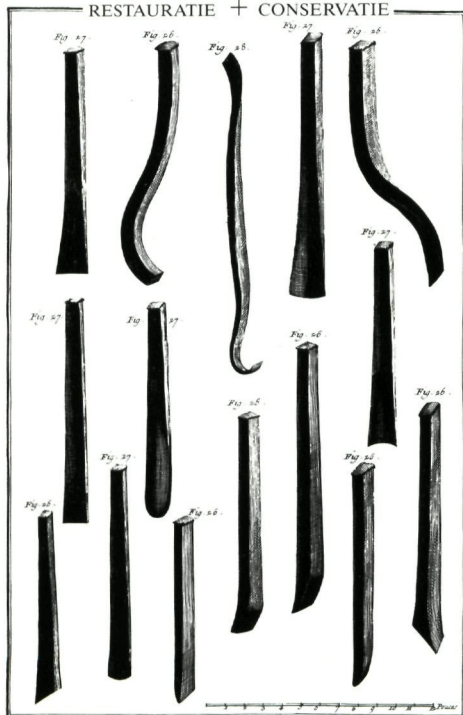
Solar^{n.v.}

Kleine Breedstraat 33 - 9100 St.-Niklaas

Ook sterk in: gevelreiniging - steenverharding -
vochtwering - drooglegging van muren met capillair
stijgend vocht - dichtingswerken - betonrestauratie -
houtbehandeling - brandremming.



SUPPORT - SURFACE
RESTAURATIE + CONSERVATIE

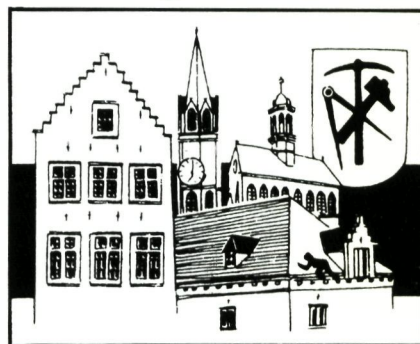


*Onderzoek & Behandeling
Muurschildering · Stuc · Sculptuur*

Bennesteeg 3, 9000 Gent, (09) 223 87 03
Wapenstraat 12B, 2000 Antwerpen, Tel. & Fax (03) 248 12 97

MOREELS H

Specialiteit restauratie
historische gebouwen & kerken



Natuur & kunstleien - pannen & asfalt

Restauratie van glasramen
van kerken en partikulieren

Eigen ontwerpen

43 Jerusalemstraat
9420 ERPE-MERE

Tel. (053) 83 01 54 • Fax (053) 83 33 65

GENERIEK

Vagevuur

Op kerkhoven, veelal aangebracht tegen koormuren, waren voorstellingen van deze vrijwel onontkoombare louteringsplaats geenszins ongewoon. Heden vaak miskend zoniet verdwenen, wist Marjan Buyle een representatief aantal onder hen opnieuw te identificeren.

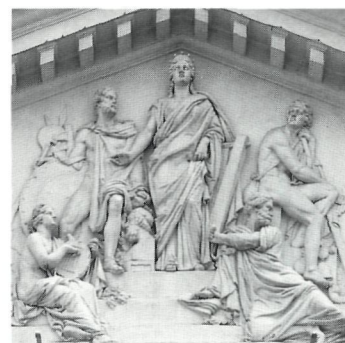
De eenmalige conserveringsbehandeling van dergelijk Vagevuur in Lokeren resulteerde tegelijk in een te veralgemenen diagnose.



Timpaan I

Spijts prille ontwerpen van de beeldhouwers Rude en Godecharle, bleef het fronton van de Brusselse Muntscouwburg na de inhuldiging in 1819 nog tientallen jaren onbemand.

Slechts in 1854 wist de bejubelde Simonis met zijn volplastische allegorie van de menselijke hartstochten en tot meerdere voldoening de leemte op te vullen. Zijn zwanezang, naar zou blijken, waar luidens Michiel Heirman zelfs de daaropvolgende verwoestende brand geen vat op zou hebben.



Timpaan II

Onduidelijkheid blijft bestaan nopens het beeldhouwwerk dat ooit – en tot de Franse revolutie – het fronton sierde van de classicistische Sint-Jakob-op-de-Koudenbergkerk te Brussel. Het vervangende Triniteits-symbool zou pas vanaf 1850 door J.F. Portaels worden overschilderd met een monumentaal, aan de Heilige Maagd gewijd tafereel, in de nog experimentele waterglastechniek.

Niet zozeer het falen van de techniek nochtans, stelt Lode De Clercq, maar veeleer het iconografisch programma zouden leiden tot vinnige kritieken en opmerkelijke, door de kunstenaar zelf later aangebrachte retouches.



Een tuin aan de Wapper

Hoe Rubens zijn eigen tuin in Antwerpen ooit heeft gestoffeerd valt nauwelijks nog te achterhalen, al leverde wat intensiever speurwerk wel enkele verhelderende aanwijzingen op.

Duidelijk is alvast dat een eerste, in 1946 afgesloten reconstructiepoging in de goede bedoelingen bleef steken, maar bovendien inzake respectvol beheer heel wat te wensen overliet.

Ongetwijfeld waarheidsgetrouwer is de recente heraanleg waarbij Walter De Backer, Paul Huvenne en Herman Van den Bossche nauw betrokken waren.





P. NIJS N.V. ALGEMENE ONDERNEMING

DAK-ZINK-BOUW- EN
RESTAURATIEWERKEN
STEENKAPPERIJ
SCHRIJNWERKERIJ

E3-Laan 49 - 9800 DEINZE
Tel. : (09) 386 07 63 - 386 61 50
Fax : (09) 386 04 15

IMPERPLEX

KLEURLOOS ©
zonder siliconen

De ideale anti-grafitibescherming
voor blauwe steen (petit granit)

Inlichtingen : Mechelsestraat 125, 3000 Leuven
Tel. 016/23.98.25

België's enigste, oudste en wereldbepaalde goudslager

AL. BUGGENHOUT BVBA



BLADGOLD

en accessoires voor het vergulden
(mixtion, rode bolus, messen, borstels...)

ARTIST OIL COLOURS SCHEVENINGEN

Olieverven en pigmenten speciaal
voor kunstschilders en restauraties

Uitsluitend **Groothandel**.

Voor informatie voor het adres
van uw dichtstbijgelegen verkooppunt:
VAN ARTEVELDESTRAAT 139 - 1000 BRUSSEL
Tel. 02/512 71 19 - Fax 02/502 14 55



RESTAURATIE & MONUMENTENZORG

Oostveldkouter 26 • 9920 Lovendegem

Meubilair (wel en niet gepolychromeerd)
Sculptuur (steen en hout) • Leder
Bodemvondsten (hout en leder)
Schilderijen (paneel en doek)

ONDERZOEK & BEHANDELING

Lauwers M.	09/372 63 03
Van Der Biest L.	03/771 44 66
Vandenborre H.	09/372 63 03
FAX	09/372 63 03

Wij hebben allemaal bescherming nodig, maar niet allemaal dezelfde!

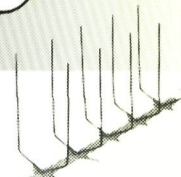


Duivenmest is naast luchtvervuiling
één van de belangrijkste oorzaken
van beschadigingen aan gebouwen
en monumenten. Aggressieve
chemische verbindingen in de
uitwerpselen dringen diep door in
de bouwmaterialen en tasten deze
onomkeerbaar aan. Dit geeft
aanleiding tot regelmatige schoon-
maakbeurten en dure restauraties.
Maar er is meer! De duif, maar
vooral de duivenmest, brengt naast
het cultuurpatrimonium ook onze
gezondheid in gevaar door
overbrenging van ziekten zoals
ornithose, salmonella, e.a. ...

Nu is er echter Birdex®, een diervriendelijk
afschrikingsmiddel dat de duiven voorgoed weg houdt
van monumenten en gebouwen. Wilt u er meer over
weten? Neem dan vrijblijvend contact met ons op.

Solar n.v.

Kleine Breedstraat 33, B-9100 St.-Niklaas
(03) 776 91 62



BIRDEx®

Birdex® is a registered trademark of P.E.C. International

Restauratie Toren Postgebouw Gent



ETN. FLOR BRUXELMAN & ZOON N.V.

Restauratie - Nieuwbouw - Steenkapperij

Reigerstraat 8, 9000 Gent

Tel. (09) 222 22 39 - 222 20 48 / Fax (09) 220 27 75

EEN KERMIS IS EEN GESELING WAARD. VOORSTELLINGEN VAN HET VAGEVUUR IN DE MONUMENTALE KUNST

MARJAN BUYLE

Zielen in het vage-
vuur op de sokkel
van een beeld in de
Sint-Jacobskerk
te Antwerpen
(copyright
ACL Brussel)



De behandeling door de conserveringsploeg van een Vagevuur in de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Daknam te Lokeren werd de aanleiding tot een zoektocht naar gelijkaardige voorstellingen. Afbeeldingen van het vagevuur als een soort wachtkamer vooraleer toe te treden tot de hemelse geneugten, dienden als aansporing voor de voorbijgangers om door boete en goede werken het verblijf van de dierbare overledenen in het vagevuur te verkorten. Van de monumentale voorstellingen

van het vagevuur, traditioneel opgesteld aan de buitenzijde van het kerkgebouw en rechtstreeks in verband met het omliggende – vaak verdwenen – kerkhof, bleken vele zich in de provincie Oost-Vlaanderen te bevinden. Meestal zijn ze slecht onderhouden, onvoldoende afgeschermd en vervuild, of erger nog, gewoon afgevoerd ter gelegenheid van een restauratie van het gebouw of andere werkzaamheden. Redenen genoeg om de bewaarde vagevuren opnieuw in eer te herstellen.

Achterzijde van de beeldengroep na de reiniging.

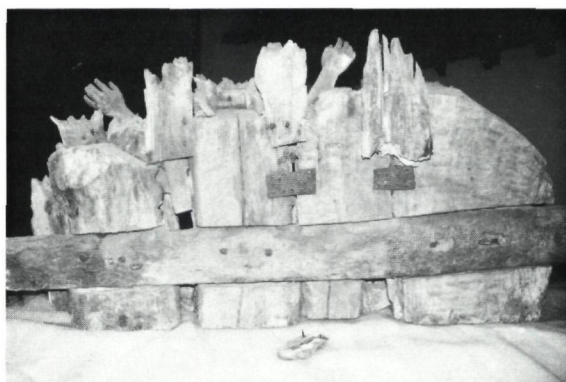
Het vagevuur is opgebouwd uit verschillende stukken lindenhout en met houten pennen en een balk samengevoegd. De ijzeren verstevigingen dateren van later (foto M. Buyle)

HET VAGEVUUR VAN DE ONZE-LIEVE-VROUWEKERK VAN DAKNAM TE LOKEREN

Het vagevuur van Daknam bestaat uit een groep beelden met vijf halflijfse personages in de vlammen. De man in het midden strekt in een theateraal gebaar zijn beide armen in de lucht. De andere figuren ondergaan min of meer lijdzaam hun tijdelijke kwellingen.

De beeldengroep is stilistisch in de 18de eeuw te situeren. Volgens de gebruikelijke werkwijze in deze periode, is het geheel uit vele afzonderlijke stukken hout vervaardigd en ogenschijnlijk slordig langs de achterzijde ineengetimmerd met dikke stukken minderwaardig hout.

Dit vagevuur in lindenhout was oorspronkelijk polychroom afgewerkt, zoals bleek uit een beperkt kleuronderzoek van één van de vlammen, uitgevoerd door Simonne Verfaille van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, op de enkele beschermde plaatsen waar de polychromielagen nog bewaard waren. Zij identificeerde op sommige plaatsen tot vijf gekleurde lagen op een donkerrode basislaag. De kleurtinten van de vlammen waren verschillende tinten rood en okergeel. In het verleden werden deze verflagen afgenomen, waardoor de beelden uiteraard zeer kwetsbaar werden, temeer omdat de verflagen een goede bescherming bieden tegen de buitenopstelling. Dergelijke sculpturen zijn trouwens geconcipeerd om een beschilderde afwerking te krijgen. Na het ontverven werden de grote barsten opgevuld



met een donkerbruine mastiek. Deze werd ook aangebracht op het geheel van de sokkel.

De conserveringsbehandeling (1) bestond in het reinigen van de achterzijde, het wegnemen van de storende mastiek, het reinigen van de sculpturen, met behoud van de kleine resten oude beschildering, en het terug vasthechten van de losgekomen onderdelen. De armen van de middenste figuur werden vroeger een stuk ingekort, zodat ze nu niet meer juist aansluiten. Het was echter niet mogelijk om hieraan te verhelpen, omdat het beeld anders niet meer in zijn huidige nis zou passen.

Een vergevorderde biologische aantasting door de houtkever *Anobium Punctatum* werd verholpen door een kuratieve en preventieve behandeling met een insecticide-fungicide op basis van permethrine en azaconazole. De beelden werden ingestreken met

Het vagevuur van Daknam vóór de conservering.

De polychromie is afgeloofd tijdens een vroegere behandeling en de barsten werden toen opgevuld met bruine mastiekverf (foto M. Buyle)





Detail van de centrale figuur van Daknam vóór de conserveringsbehandeling (foto M. Buyle)

Een personage van het vagevuur van Daknam na behandeling (foto O. Pauwels)

een semi-syntetische was, bestaande uit een mengsel van mikrokristallijne en polyethyleemwas. Deze beschermt het beeld tegen vervuiling en tegen de wisselende klimatologische omstandigheden. Om geen rechtstreeks contact te hebben van de houten basis van de sculptuur met de bakstenen nis werd over de ganse oppervlakte een dunne kurken sperlaag tussengeschoven. De beelden kunnen nu opnieuw vanop de straat en het kerkhof bekeken worden.

Meestal is een vagevuur in een dergelijke buitenopstelling op het kerkhof gecombineerd met een calvarie. Dit is in Daknam niet het geval. Het is niet uitgesloten dat de oorspronkelijke 18de-eeuwse opstelling een kruisigingsgroep omvatte. Op een oude foto zien we nog dat de nis, die nu eenvoudig uit gemetselde bakstenen bestaat, vroeger met rotsimitatie bezet was.

ICONOGRAFIE VAN HET VAGEVUUR

Het vagevuur of *purgatorium ignis* is de plaats waar de zielen van de gestorvenen gelouterd worden vóór hun binnentreden in de hemel. Het verschil met de hel is dat het vagevuur niet eeuwig duurt, maar enkel totdat de zondenschuld door de ondergane kwellingen afgelost is. Door boete en goede werken kan het verblijf van de zielen in het vagevuur ingekort worden.

Volgens Jacques Le Goff zou het ontstaan van het idee van het vagevuur te situeren zijn in het Parijse intellectuele milieu van de late 12de eeuw, waarbij aan de strenge dualiteit tussen hemel en hel een tussenstadium wordt toegevoegd, hetgeen beter kaderde

in de realiteit van de nieuwe stedelijke burgermaatschappij. Op die manier konden de tot dan toe “verdoemde” beroepen van geldlener en handelaar toch nog op redding hopen. In feite is de idee van het vagevuur als loutering tussen dood en oordeel veel ouder. Het begrip *purgatorium* komt al voor bij Gregorius van Tours. Het vagevuur is dus niet ontstaan uit pure handelaarsberekeningen, maar beroept zich op de theologische leer dat aan zonde door boete noodzakelijkerwijze moet voldaan worden. De scholastieke boetetheologie vanaf de 12de eeuw neigt naar een theorie van een barmhartige god en leidde tot een oproep tot boetedoening tot delging van de schulden hier op aarde.

Naar analogie met de drie werelden, de *terra morientium* (wereld van de sterfelijken), de *terra viventium* (wereld van de levenden = de hemel) en de *terra mortuorum* (wereld van de doden), wordt deze laatste op haar beurt ook in drie opgedeeld: de hel, het vagevuur en de limbus. Deze laatste categorie was bestemd voor de ongedoopte en dus met de erfzonde “beladen” kinderen, die in een toestand verblijven “waarin lijden noch vreugde heerst”. De reiniging in het vagevuur was bestemd voor degenen die niet in staat van doodzonde verkeerden,



Het vagevuur van
Daknam na de
behandeling,
met het vernieuwd
traliehekken
(foto O. Pauwels)



maar tijdens hun leven nog niet voldoende boete gedaan hadden om hun zondenschuld af te lossen. Door het eerste en tweede Concilie van Lyon (1245 en 1274) en het Eenheidsconcilie van Firenze (1439) werd het vagevuur als geloofsleer vastgelegd, en door het Concilie van Trente (1545-63) met klem tegen de ideeën van de reformatie verdedigd. Luther beweerde immers dat het vagevuur nutteloos was, vermits Christus door zijn kruisdood al onze zonden voor eens en altijd had uitgewist.

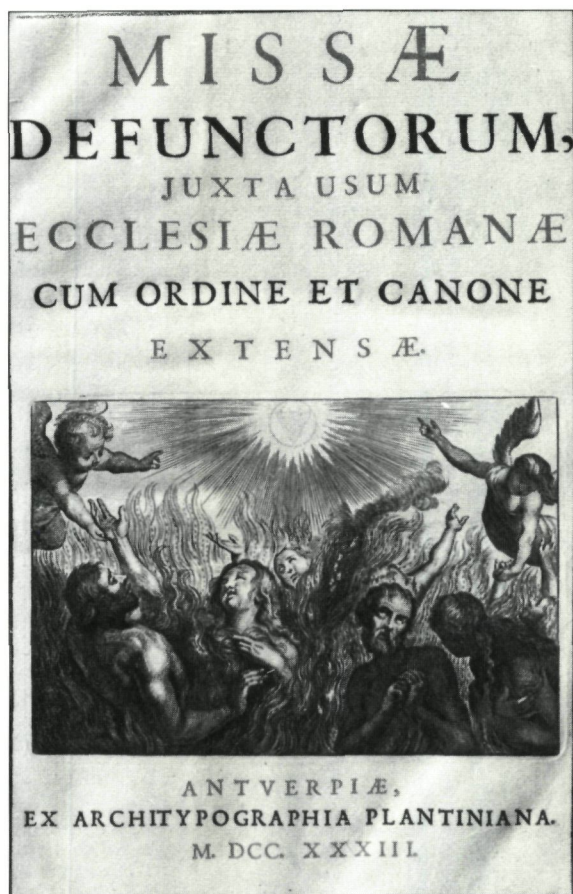
Enkel heiligen en martelaren konden aan het vagevuur ontsnappen en werden rechtstreeks tot de hemel toegelaten. Zij fungeerden er als voorsprekers voor de "gewone" stervelingen, die nog in het vagevuur brandden. Dit verklaart de grote bloei van de heiligenverering, de relikwieënhandel, de bedevaartsoorden en de aflatenhandel. In de late middeleeuwen werd aan de 'vrijgestelden' van het Vagevuur nog een categorie toegevoegd: de lepralijders. Deze ziekte werd als een zodanige kwelling beschouwd, dat ze gelijkgesteld werd met het lijden in het vagevuur (2). De middeleeuwse theologen duiden geen specifieke

plaats voor het vagevuur aan. Sommigen verwijzen naar het midden van de aarde, Dante situeert het daarentegen op een hoge berg. Op laatmiddeleeuwse afbeeldingen zien we vaak dat de brandende zielen zich vlak onder de kerkvloer bevinden, waar engelen ten gepasten tijde de zielen naar boven halen. Hiermee wordt verwezen naar het feit dat de gelovigen door gebed, boetedoening en sacramenten de tijdsduur van deze loutering kunnen verkorten.

VOORSTELLINGEN VAN HET VAGEVUUR

Alhoewel de historische wortels van het vagevuur in de laat-antieke periode liggen, komen de oudste voorstellingen van het reinigend vuur na de biologische dood pas op vanaf de 14de eeuw. Oudere voorstellingen worden soms ten onrechte als vagevuren geïdentificeerd, maar zijn in wezen afbeeldingen van hellevisioenen of allegorische voorstellingen van de hellevaart van Jezus of het Laatste Oordeel. Het verschil met de hellescènes ligt in het feit dat er

Gravure van het vagevuur op het titelblad van de *Missae Defunctorum* (Dodenmis). De zielen worden door engelen en door het goddelijk licht getroost (copyright ACL Brussel)



Broederschapslijst in de Sint-Andrieskerk van Antwerpen met 18de-eeuws vagevuur (copyright ACL Brussel)



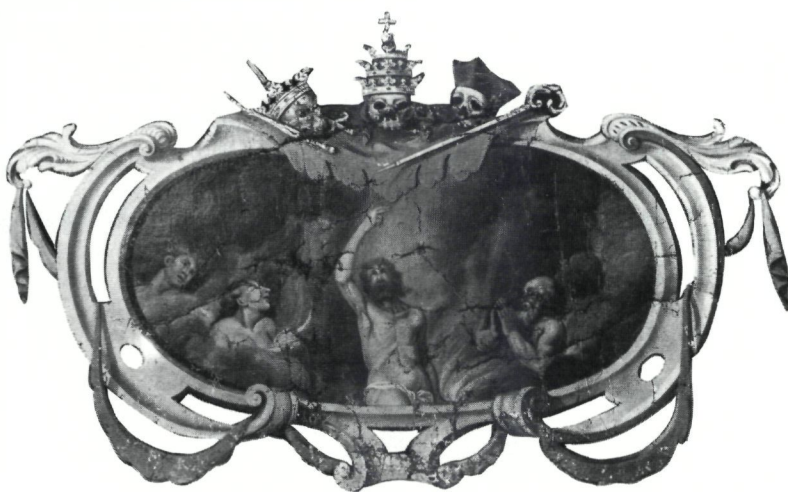
bij vagevuren geen duivels aanwezig zijn. In de late middeleeuwen neemt het aantal afbeeldingen toe, om tot een hoogtepunt te komen in de 18de eeuw, wanneer het thema ook in de volkskunst ingang vindt.

Eén van de vroegste afbeeldingen is een vagevuur van circa 1430 in een Nederlands getijdenboek, bewaard te Utrecht (3). Het is een eenvoudige voorstelling, waarbij twee naakte zielen in de vlammen knielen. Een andere vroege afbeelding is terug te vinden in het getijdenboek van Catharina van Kleef (4). In het *Officium Mortuorum* van een Brugs getijdenboek van 1522 toont een verluchte initiaal het beeld van vijf naakte personages, die zich al biddend in het vagevuur bevinden (5). De laatmiddeleeuwse blokboeken zorgden voor de verdere verspreiding van het thema. Op het titelblad van de *Missae Defunctorum*, uitgegeven op de drukpersen van Plantijn in 1733, is een gravure zichtbaar van brandende zielen, die door twee kleine engeltjes moed worden ingesproken.

Het is pas in de 16de eeuw, tijdstip van de woelige godsdienstcontroversen, dat het vagevuur veelvuldig in de kunst zal voorgesteld worden.

Gangmakers hierbij waren de Italiaanse Jezuïeten, die elke gelegenheid te baat namen om hun onenigheid met de protestanten duidelijk te affirmeren en op triomfantelijke altaarstukken het vagevuur in al zijn details uitbeeldden (6).

De meeste voorstellingen hier ten lande zijn 18de-eeuws en later. Ze zijn terug te vinden op alle mogelijke objecten in het kerkgebouw. Voorstellingen van het vagevuur op de opstaande randen van collecteschalen moeten de gelovigen aansporen tot milde giften. De Predikherenkerk te Leuven bewaart er enkele van het einde van de 18de eeuw, afkomstig van de Broederschap van het Vagevuur. Op een vaandel uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Temse verschijnt een geschilderd medaillon met een gelijkaardige iconografie. Op een 18de-eeuws antependium uit dezelfde kerk zien we temidden van de brandende zielen een Christusfiguur in lendendoeck verschijnen, die met een zegenend gebaar naar boven wijst. Ook als predellaschildering van een altaar komt het thema veel voor: op het zijaltaar in de Sint-Ursmaruskerk van Deftinge te Lierde worden uit een dichtbevolkte vlammenzee zielen met opgeheven armen door engelen verlost. Zelfs op kleine sokkels voor andere beelden wordt het vagevuur voorgesteld: in de Sint-Jakobskerk van Antwerpen trachten twee zielen zich wanhopig uit het vuur te bevrijden. Een uitgebreide voorstelling bevindt



Geschilderd medaillon op een 18de-eeuws antependium in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Temse. Centraal is Christus voorgesteld (copyright ACL Brussel)

zich rond een broederschapsluik in de Antwerpse Sint-Andrieskerk. Een pauselijke bul van Clemens XI onderaan herinnert de gelovigen aan de aflaten die kunnen verdiend worden. Links en rechts worden twee personages door zwevende engelen uit hun benarde positie bevrijd.

MONUMENTALE VAGEVUUR-VOORSTELLINGEN

Een aparte plaats wordt ingenomen door de vagevuren, die zich op de kerkhoven rond de kerkgebouwen bevinden. Het thema van de zielen in het vuur wordt er meestal gekoppeld aan een calvarievoorstelling. De zielen in het vagevuur, voorgesteld als halflijfse figuren met opgeheven armen, zijn meestal in een boogvormige compositie uitgewerkt. Ze bevinden zich in een halfronde nis, die vaak met rotsachtige motieven bezet is. Boven deze nis staat een gekruisigde Christus, met links en rechts Maria en Johannes. Soms kronkelt een slang zich rond de voet van het kruis, symbool van het kwade dat door het kruisoffer overwonnen wordt. De nog bewaarde vagevuren beantwoorden, op enkele specifieke details na, steeds aan dit algemene type.

Duidelijk van dezelfde hand als de sculpturen van Daknam/Lokeren is de vagevuurgroep aan de Sint-Bavokerk van Zingem, ditmaal gecombineerd met een volledige kruisigingsgroep. Alle sculpturen zijn in gepolychromeerd hout. Het vagevuur bevindt zich in een gedrukte nis met karbonkelmotieven, waar rond imitatie-rotsen gezet zijn. Centrale figuur in het vagevuur is ditmaal een vrouw met hooggeheven armen, blijkbaar het huismerk van deze beeldsnijder.

Het geheel is erg vervuild en verwaarloosd, alhoewel het dak zijn beschermende functie nog goed vervult.

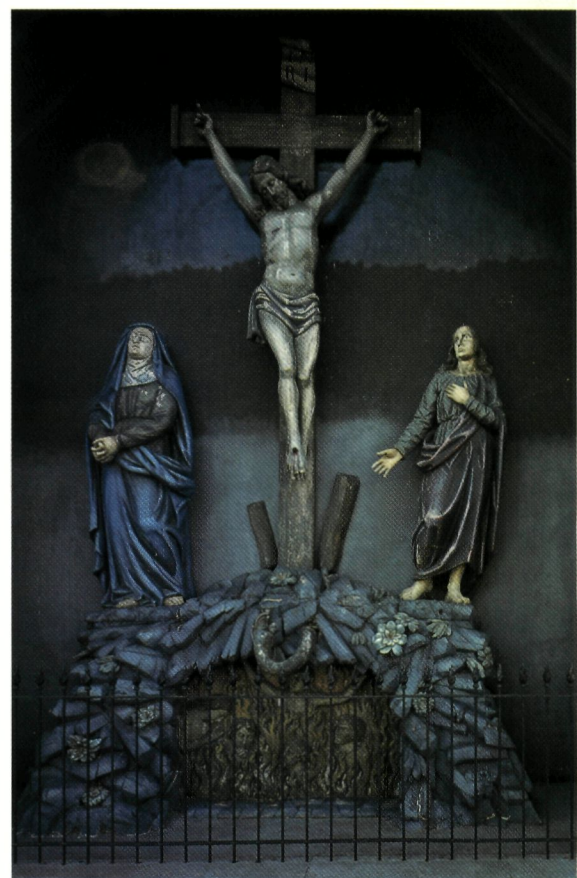
Het stadsmuseum in Lokeren bewaart een groep van onbekende herkomst, met een vernieuwde polychromie. De beelden zijn in zeer goede staat. Bijzonderheid hier is dat de centrale figuur met geheven armen volledig beantwoordt aan de fysiognomie van Christus. Dit is helemaal niet uitgesloten, want op verschillende andere voorbeelden vonden we deze bijzonderheid terug.

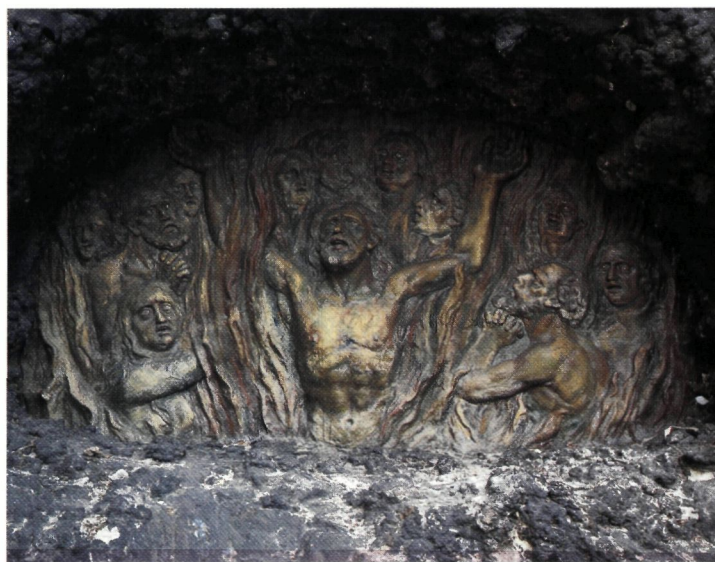
Een thans witgeschilderde groep vonden we terug in de kerk van Sint-Jan Onthoofding te Schellebelle. Een getormenteerde groep van gekwelde zielen bevindt zich onder een meer statische calvariegroep, waar het lijden veel minder zichtbaar is weergegeven. Het vagevuur is in hout, de Christus blijkbaar ook, maar de beelden van Maria en Johannes zijn in witgeschilderde terracotta. Ook hier hebben waterinsijpeling en vervuiling hun vernielend werk verricht, al is de vagevuurgroep nog in verrassend goede staat, alhoewel hij rechtstreeks op de grond is neergezet.

In zeldzame gevallen worden deze groepen toch nog onderhouden en af en toe gereinigd. Dit is het geval met de mooi bewaarde sculpturen aan de Sint-Joris-



Vagevuurgroep met calvarie aan de Sint-Bavokerk te Zingem (foto O. Pauwels)





1	4	6	8
2			9
3	5	7	

1. Gepolychromeerd vagevuur aan de Sint-Joriskerk te Sleidinge. Hier was dezelfde beeldsnijder als in Daknam aan het werk (foto O. Pauwels)
2. Vagevuur aan de kerk van Sint-Jan Onthoofding te Schellebelle (foto O. Pauwels)
3. Brandende ziel uit het vagevuur van de Sint-Jan Onthoofdingskerk te Schellebelle (foto O. Pauwels)
4. Centrale Christusfiguur uit de vagevuurgroep bewaard in het Stadsmuseum te Lokeren (foto M. Buyle)
5. Calvarie met vagevuur aan de Sint-Joriskerk te Sleidinge (foto O. Pauwels)
6. Golgotha met vagevuur van W. I. Kerrickx aan de Sint-Ludgeruskerk te Zele (foto O. Pauwels)
7. Twee ingetogen zielen in het vagevuur van de Sint-Joriskerk te Sleidinge (foto M. Buyle)
8. Vagevuur aan de Sint-Ludgeruskerk te Zele (foto O. Pauwels)
9. Drie zielen uit het vagevuur van Zele (foto O. Pauwels)

Gedeelte van een grote vagevuurgroep van W. I. Kerrickx aan de Sint-Pauluskerk te Antwerpen (copyright ACL Brussel)

kerk te Sleidinge. Een ware vlammenzee met klein uitgewerkte figuren wordt omringd met een prachtig uitgewerkte calvarierots, waarop naast de slang ook grote onverwachte bloemen verschijnen. De calvariepersonages zijn beheerst en het geheel is zeer evenwichtig opgebouwd. Een deugdelijk dak en een eenvoudig hekwerk zorgen voor de verdere bescherming van de sculpturen.

Al meerdere keren overschilderd en misschien juist daarom zo goed bewaard, is de calvarie met vagevuur aan de Sint-Ludgeruskerk te Zele. Deze indrukwekkende sculpturen werden vervaardigd in 1729-30 door Willem Ignatius Kerrickx. De geknielde dramatische figuren van Maria en Johannes, die de aandacht van elke voorbijganger op het kruisoffer trachten te vestigen, zijn bewogen en monumentaal uitgewerkt. De achtergrond, die nu abstrakt is, zou oorspronkelijk figuratief kunnen geweest zijn en dit was geen uitzonderlijk fenomeen. Het vagevuur zelf is een tamelijk ondiep reliëf. De kwaliteit van dit snijwerk is beduidend minder dan de grote figuren. Het is niet uitgesloten dat dit door een mindere meester werd vervaardigd. Op verschillende plaatsen noteerden we getuigenissen van oude parochianen die zich de achtergrond met Jeruzalem nog herinnerden. Dergelijke buitenbeschrijvingen waren echter zeer fragiel en werden na verloop van tijd omwille van hun onleesbaar geworden toestand effen overschilderd.

Dezelfde beeldsnijder vervaardigde tussen 1734 en 1747 de monumentale kruisweg die de tuin en een ganse zijmuur met grot van de Antwerpse Sint-Pau-

Vagevuur aan de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Beveren (foto O. Pauwels)

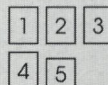
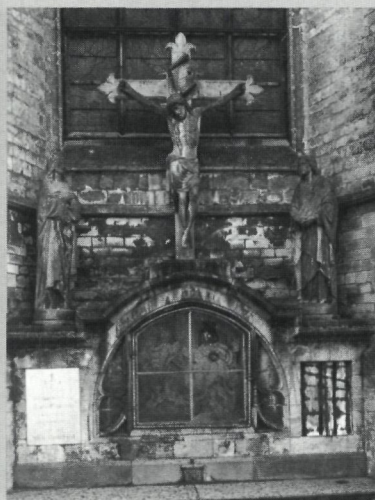


luskerk bevolkt. Dit ensemble telt meer dan honderd beelden, maar wat ons hier interesseert, is een groot vagevuur in een artificiële grot. Buiten is reeds een groepje zielen te zien, die in steen gehouwen zijn. De overige beeldengroepen, die zich in de grot bevinden, zijn in hout gesneden. Oorspronkelijk zaten deze zielen achter een hekwerk, waarvoor zwevende engelen met banderollen te zien waren. Deze ensce-nering is nu verdwenen en enkel de zielen in de vlammen bleven over. Het zijn prachtige uitbeeldingen van gekwelde personen, alhoewel de wan- hoop, die typisch is voor voorstellingen van de hel, ontbreekt. Door hun armen of handen door de tralies te steken, schijnen ze de devote voorbijgangers om boete en goede werken te smeken, waardoor hun lijden kan verkort worden.

De Sint-Janskerk te Tervuren bewaart een origineel vagevuur, dat tesamen met een gekruisigde christus en engelen in één halfreliëf verwerkt is.

De gedecapeerde houten voorstelling is met een gordijn omrand.

Het grafmonument van Maria Catharina van Rooyenacker van 1788 tegen de koormuur van de Sint-Martinuskerk te Beveren is een mooi geheel met een vagevuur, een calvarierots, een gekruisigde Christus, smeedijzeren hekken en lantaarns en een stenen afsluiting. De getormenteerde groep van zeven mannen en vrouwen bestaat uit witgeschilderde steen (of stuc?). Onder het vagevuur prijkt de pathetische tekst:



1. Verdwenen calvarie en vagevuur aan de Sint-Margarethakerk van Baardegem te Aalst (copyright ACL Brussel)
2. Verdwenen ensemble aan de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Alseberg te Beersel (copyright ACL Brussel)
3. Verdwenen Golgotha en vagevuur aan de Sint-Amanduskerk van Opdorp te Buggenhout (copyright ACL Brussel)
4. Het "vagevuur" van de kerk van Bertem (foto E. Goedleven)
5. Fragment van een verdwenen vagevuur, bewaard in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel (copyright ACL Brussel)

*HEBT MEDELYDEN MET MY.
HEBT MEDELYDEN MET MY.
GYLIEDEN TENMINSTE DIE MYNE VRIENDEN
ZYT.*

De grootste vagevuurgroep bevindt zich tegen de toren van de vroegere Sint-Pieterskerk te Oostende, juist achter de nieuwe Sint-Petrus en Pauluskerk. Hier is een calvarierots geïmiteerd, met een verbor-

gen trap naar boven, waar een Christus aan het kruis, een Maria en een Johannes te zien zijn. Oorspronkelijk behoorde hier ook een Maria Magdalena toe, maar deze werd ontvreemd. De originele achtergrondschildering, die nu verdwenen is, werd vervangen door een vrij amateuristische weergave van de stad Jeruzalem en een woestijn met palmbomen, onderaan afgewerkt met een imitatiegordijnschildering.

Het vagevuur aan
de oude
Sint-Pieterskerk te
Oostende
(foto O. Pauwels)



Het vagevuur onderaan bevindt zich, zoals steeds, in een halfronde nis. Het oude ijzeren traliewerk is vervangen door een houten rasterwerk. De figuren in het vagevuur staan elk afzonderlijk, als bustefiguren met elk hun eigen vlammenzee. De personages zijn witgeschilderd en de vlammen zijn polychroom uitgewerkt in rood en geel. Alhoewel de huidige schildering niet de oorspronkelijke is, kan de originele kleurstelling wel zó opgevat geweest zijn. Deze figuren zijn zeer hoogstaand van kwaliteit en plastische vormgeving. Het geheel maakt een zeer theatrale indruk, die nog versterkt wordt door de houten, opengeslagen gordijnen die de voorstelling omkaderen. Ook hier hebben lekken in het beschermende dak en een uitgebreide duivenpopulatie lelijk huis

gehouden. Er werd zopas een onderhoudspremie aangevraagd om dit geheel te reinigen en terug in eer te herstellen.

Deze vagevuurgroep is omringd door een tuin met een ijzeren hekken en hardstenen posten, waarop het geheel gedateerd wordt in 1766.

De meeste vagevuren in Vlaanderen zijn dus in een slechte toestand van bewaring. Bedolven onder duivenmest en al jarenlang niet meer gereinigd noch herschilderd, geven ze met hun afbrokkelende verflagen een troosteloos beeld. Het is soms bijna een wonder dat ze nog bewaard bleven. Vele vagevuurpersonages staan rechtstreeks op de grond of op vochtige bakstenen ondergronden. Omdat ze veelal opgebouwd zijn uit talrijke stukken samengevoegd hout, zijn er vaak onderdelen afgebroken en verdwenen. Voor de beschreven vagevuren is er nog hoop op beterschap: de meeste groepen kunnen in hun waarde hersteld worden door een nazicht en herstelling van lekken in de afdekking, een grondige reiniging en een eventuele herschildering, een nazicht van het ijzeren traliewerk, waarachter de zielen traditioneel 'opgesloten' zitten, waarbij ook aan beveiliging tegen diefstal moet worden gedacht, en een regelmatig onderhoud volstaan om deze interessante beeldengroepen te revaloriseren.

Ergers is het gesteld met groepen, waarvan we wel oude foto's, maar ter plaatse geen enkel spoor terugvonden, alhoewel deze sculpturen integraal deel uitmaken van beschermde monumenten (7). Dit is het geval met de Sint-Bavokerk van Wanzele te Lede, de Sint-Amanduskerk van Opdorp te Buggenhout, de Sint-Margrietkerk te Baarddegem en de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Alsemberg te Beersel. De Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel bewaren een geïsoleerde houten sculptuur, die duidelijk uit een vagevuurgroep komt. Een man omringd door vlammen steekt in vertwijfeling zijn linkerarm in de hoogte.

Degradatie van de
achterkant van een
engel van het vage-
vuur aan de kerk
van Zellik
(foto M. Buyle)

De engelen en
wolken van het
vagevuur van Zellik
na demontage
(foto M. Buyle)



Fragment met
zielen in het vage-
vuur van de kerk
van Zellik
(foto M. Buyle)



In Bertem staat nog een monumentaal gebouwtje, dat in de volksmond nog steeds 'het vagevuur' heet, maar waar verder niets bewaard bleef.

Een monumentale vagevuurvoorstelling aan het koor van de kerk te Zellik, werd in achtereenvolgende periodes ontmanteld. Een gekruisigde Christus domineerde het gebeuren en was omringd door een groot aantal zwevende engeltjes en wolken. Onderaan was een geschilderd landschap te zien, waartegen zich de monumentale vagevuurvoorstelling aftekende. Deze was eveneens polychroom uit-

gewerkt. Na achtereenvolgende diefstallen werden de restanten in de kerk en de pastorie in veiligheid gebracht. Na behandeling zou hetgeen nog overblijft een plaats moeten vinden binnen in het kerkgebouw. Een terugplaatsing buiten, hetgeen de voorkeur verdient omdat het de oorspronkelijke plaats is, kan slechts overwogen worden in samenspraak met een deugdelijke beveiliging.

Een steen in de grote koornis, waarvan het niet zeker is dat hij in verband staat met het vagevuur, vermeldt: *ME.F(ECI)T.I.DE.MASENER. ANNO. 1839.*

De vagevuurgroepen zijn soms samengesteld uit beelden van verschillende periodes, zodat het zonder verder onderzoek niet zeker is waarop de vermelding betrekking heeft. De nog aanwezige sculpturen werden vorig jaar door de conserveringsploeg in veiligheid gebracht. Hopelijk volgt nu spoedig hun restauratie en herwaardering.

Dit bondig artikel wil een aanzet geven tot meer aandacht voor deze beeldengroepen. Meestal zijn deze buitenhangende sculpturen na behandeling en conservering best in staat om terug een buitenopstelling aan te kunnen. Van essentieel belang hierbij zijn een regelmatig onderhoud en reiniging, een nazicht van de deugdelijkheid van de nis of het dak en een aangepaste beveiliging tegen diefstal en vandalisme.

EINDNOTEN

- (1) De behandeling werd uitgevoerd door Philippe Schurmans, Els Jacobs en Marjan Buyle van de conserveringsploeg van de Afdeling Monumenten en Landschappen, met de gewaardeerde hulp van Simonne Verfaillie van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium.
- (2) BRAUNFELS W., *Fegfeuer*, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, uitg. door KIRSCHBAUM E., dl. 2, Rome, 1970, p. 16-20;
WEHRLI-JOHNS M., "Tuo daz guote und lâ daz übele". *Das Fegfeuer als Sozialidee*, in *Himmel, Hölle, Fegfeuer* (tentoonstellingscat.), Keulen, 1994, p. 47-58.
- (3) *Himmel, Hölle, Fegfeuer* (tentoonstellingscat.), p. 285, cat.nr. 93: fol. 205 r.
- (4) TIMMERS J., *Christelijke symboliek en iconografie*, Bussum, 1974, p. 193: fol. 107 (bewaard in de Pierpont Morgan Library in New York, ms. 917).
- (5) ARNOULD A. en MASSING J.M., *Splendours of Flanders* (tentoonstellingscat.), Cambridge, 1993, p. 99: fol. 251 r.
- (6) ILLI M., *Begräbnis, Verdammung und Erlösung. Das Fegfeuer im Spiegel von Bestattungsriten*, in *Himmel, Hölle, Fegfeuer* (tentoonstellingscat.), Keulen, 1994, p. 59-68.
MALE E., *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente*, Parijs, 1951, p. 58-65.
- (7) Deze oude foto-opnames zijn bewaard in het foto-archief van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium te Brussel.

Marjan Buyle is werkzaam bij de Afdeling Monumenten en Landschappen, als verantwoordelijke van de conserveringsploeg.

VERSTEENDE HARMONIE. HET FRONTON VAN DE MUNTSCHOUBURG

MICHIEL HEIRMAN

De Muntscouw-
burg, zoals hij eruit
zag kort na de
voltooiing van het
gebouw: het fronton
is nog blanco.
Anonieme gekleur-
de lithografie,
omstreeks 1820
(Stadsarchief
Brussel)



Het Brusselse Muntplein ontleent zijn naam aan de munt(ateliers) van het Hertogdom Brabant, al in de 15de eeuw hier gevestigd. Deze Munt kreeg in de 16de eeuw een nieuwe behuizing. In 1695 werd de wijk bijna helemaal platgelegd door het bombardement van Brussel. De Italiaanse financier Bombarda, raadgever van gouverneur Maximiliaan van Beieren, kocht een deel van het terrein en vatte het plan op er een theater naar Italiaanse trant

te laten bouwen. Dit theater werd met groot vertoon ingehuldigd in 1700. De Munt, intussen heropgericht en herhaaldelijk verbouwd, bleef in werking tot 1890. Toen werd zij afgebroken en vervangen door het eclectische complex van de posterijen, dat in 1965 op zijn beurt moest wijken voor het Administratief Centrum van de stad Brussel. Dit modulair geconcipieerd torengedouw domineert sindsdien het plein.

De Muntscouwburg zelf werd tussen 1817 en 1819 vervangen door een groter gebouw waarvoor de Franse architect Damesme de plannen tekende. Door een veranderde inplanting, meer achterwaarts tegenover de vorige, ontstond een echt plein waar er tevoren slechts een straat geweest was. Dit plein werd al vlug een geliefd uitgaansoord. De nieuwe schouwburg vormde het toneel waar de eerste akte van de stichting van België als onafhankelijke staat werd opgevoerd. Na de vertoning van *La muette de Portici* van Auber, op woensdag 25 augustus 1830, braken de rellen uit die verstrekkende gevolgen zouden hebben.

Zover was het echter nog niet in 1817.

Voorlopig leek het prille Verenigd Koninkrijk der Nederlanden een niet al te ongunstige toekomst tegemoet te gaan.

EEN NIEUWE SCHOUWBURG: DAMESME

In 1810 had Napoleon bij decreet bevolen dat de hoofdstad van het Dijledepartement een nieuwe schouwburg moest krijgen; de slechte staat van het oude gebouw was trouwens reeds acht jaar voordien overtuigend aangetoond (1). Graaf de Montalivet, Frans minister van Binnenlandse Zaken, hechtte in 1812 zijn goedkeuring aan het ontwerp van de Parijse architect Louis Damesme (1757-1822) (2). De architectuur van die tijd werd beheerst door de Napoleonische architecten Charles Percier en Pierre Fontaine, die met hun imposant neoclassicisme de officiële bouwstijl van het *Empire* belichaamden. In concreto inspireerde Damesme zich op het Parijse *Théâtre de l'Odéon* (1807) van Jean Chalgrin, ontwerper van de *Arc de Triomphe* (3); Chalgrin had het oudere, afgebrande theater een voorgevel met acht Korinthische zuilen gegeven.

De val van het keizerrijk vrijdelde eerst nog de uitvoering van Damesmes plannen, maar onder Willem I kregen ze dan toch hun beslag. Afgezien van de portiek, ook thans nog de centrale partij van de voorgels, was het gebouw nagenoeg symmetrisch opgevat. Het hoge zadeldak eindigde aan voor- en achterzijde op een puntgevel en de langwerpige bouwmasa had op het gelijkvloers aan weerszijden open galerijen. Het idee voor deze galerijen kwam waarschijnlijk uit Parijs, waar in de Rue de Rivoli kort voordien dergelijke arcaden waren gerealiseerd (4). Damesme had een totaalconcept voor het Muntplein ontwikkeld waarbij ook de omringende gevelwanden van gelijkvloerse wandelgangen zouden worden voorzien (5), een project dat in de tekenmap bleef steken (6).

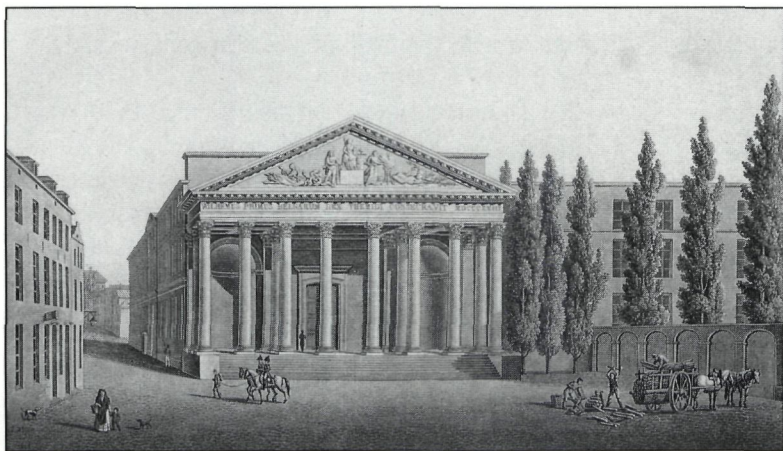
De zuilen van de portiek, acht in getal, vertonen een nauwelijks merkbare verjonging en dragen Ionische kapitelen. Dat laatste is niet zonder belang, want deze kapiteelvorm behoorde zeker niet tot de meest toegepaste in de Franse keizerlijke architectuur.

De reden waarom Damesme ervoor koos, moet waarschijnlijk gezocht worden in de neoklassieke associatie van de Ionische bouworde met Pericles' Athene als bakermat van cultuur: in dat perspectief lag de versiering van een tempel der muzen met een bij uitstek Ionisch ornament voor de hand. Was het trouwens toeval dat op hetzelfde tijdstip in München Leo von Klenze zijn *Glyptothek* (1816) – ook een schrijn der kunsten – een vrijwel identieke portiek gaf?

Verdere opsmuk liet Damesme nagenoeg achterwege. De zuilen dragen een sterk vereenvoudigd entablement, eigenlijk niet veel meer dan een ontdubbelde architraaf; de horizontale belijning sluit niet aan bij het Ionische type, maar eerder bij Romeins-Korinthische vormen. Op dit hoofdgestel rust een fronton met tandlijst. Tot 1855 vond dat driehoekig gevelveld een echo in de puntgevel waarachter het grote zadeldak van de schouwburg schuilging. Van de huidige witgeschilderde bepleistering was bij de bouw nog geen sprake: gevels en zuilschachten waren uitgevoerd in natuursteen (7), zoals men trouwens ook nog kan zien op foto's van omstreeks 1900.

Stippen we hier even aan dat in 1818, eveneens te Brussel, de bouw werd aangevat van het oude gerechtshof. Dit gebouw, ontworpen door architect François Verly (1760-1822), was eigenlijk een verbouwing van een bestaand complex. De portiek, geïnspireerd op die van het Pantheon te Rome (8), vertoonde een treffende gelijkenis met die van de Muntscouwburg: hoofdgestel en algemene opbouw waren omzeggens identiek. De zuilen van het gerechtshof hadden echter Korinthische kapitelen,

Het voormalig Brussels gerechtshof van architect F. Verly omstreeks 1825. De fronton-sculptuur is er in werkelijkheid nooit gekomen. De inscriptie luidt in vertaling: "Willem I, koning der Belgen, wijde (dit gebouw) aan Themis (in het jaar) 1823" (Aquatint uit P.J. Goetghebuer, *Choix des Monuments, Edifices et Maisons les plus remarquables du Royaume des Pays-Bas*, 1827)



► Het Muntplein omstreeks 1820. Met waterverf ingekleurde tekening van J.B. De Noter (1789-1855) met figuurtjes van J.B. Madou (Stadsmuseum, Brussel). Het fronton van de pas voltooide schouwburg bevatte in werkelijkheid nog geen beeldhouwwerk. Het blauwe rijtuig rechts is dat van de Nederlandse kroonprins, met het wapen van Oranje op het portier. De eenzame wandelaar in het midden is niemand minder dan J.L. David, die als "régicide" de wijk had moeten nemen naar Brussel en achter de schouwburg woonde. Hij zou in 1825 in ballingschap overlijden.

wellicht omwille van de associatie met het Romeins recht; de Korinthische bouworde vond immers vooral toepassing in de Romeinse architectuur. De gevel droeg een inscriptie ter ere van Willem I, zoals de schouwburg er zonder twijfel ook een had moeten krijgen (9). Beperken we ons hier evenwel tot de vaststelling dat bij geen van beide gebouwen beeldhouwwerk in het fronton was aangebracht. Voor het theater zouden daar nog vele jaren overheen gaan, bij het gerechtshof is het er nooit van gekomen. Het gebouw viel na 1830 niet meer in de smaak – het neoclassicisme was immers de stijl van het *Empire* en Hollands bewind geweest – en vertoonde bovendien talloze gebreken. Vanaf 1838 gingen er steeds luider stemmen op om het te slopen; toch zou het eerst gebeuren in 1883, na de voltooiing van Poelaerts gigantische gerechtstempel.

ONTWERPEN VOOR HET FRONTON: RUDE, GODECHARLE

Damesme bouwde zijn schouwburg tegenover de Munt, het gebouw waar geld geslagen werd en dat rond dezelfde tijd een vernieuwing onderging.

schild. Bij de afbraak van het complex in 1890 zou de sculptuur van Rude overgebracht worden naar de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (10).

Het fronton van de schouwburg moest volgens het eerste concept een pendant vormen van dat van de Munt, met een centraal motief tussen twee figuren. Ook hiervoor maakte Rude een ontwerp, dat een lier en twee genii toonde (11). Bleek echter een dergelijk vrij eenvoudig motief te voldoen in een eerder vlakke gevel, voor het tempelfront van het theater werd het onbevredigend geacht. Een tweede ontwerp van Rude stelde Apollo en het gevleugeld paard Pegasus in gezelschap van de muzen voor (12). Het ontwerp was waarschijnlijk door de regentenraad bepaald, want rond dezelfde tijd ontwierp Gilles-Lambert Godecharle (1750-1835) een zeer gelijken- de frontonsculptuur (13). Bij de Brusselse beeldhouwer prijkte echter in plaats van Apollo tussen palmtakken een gevleugelde genius; Pegasus ontbrak. Godecharle voorzag bovendien in het reliëf een inscriptie ter ere van Willem I. Gunde de Academie hem daarom de voorkeur boven zijn Franse rivaal (14)? In het algemeen beschouwd maakte Rude's ontwerp een statischer en ook rustiger indruk dan dat van Godecharle, bij wie een grotere dynamiek maar



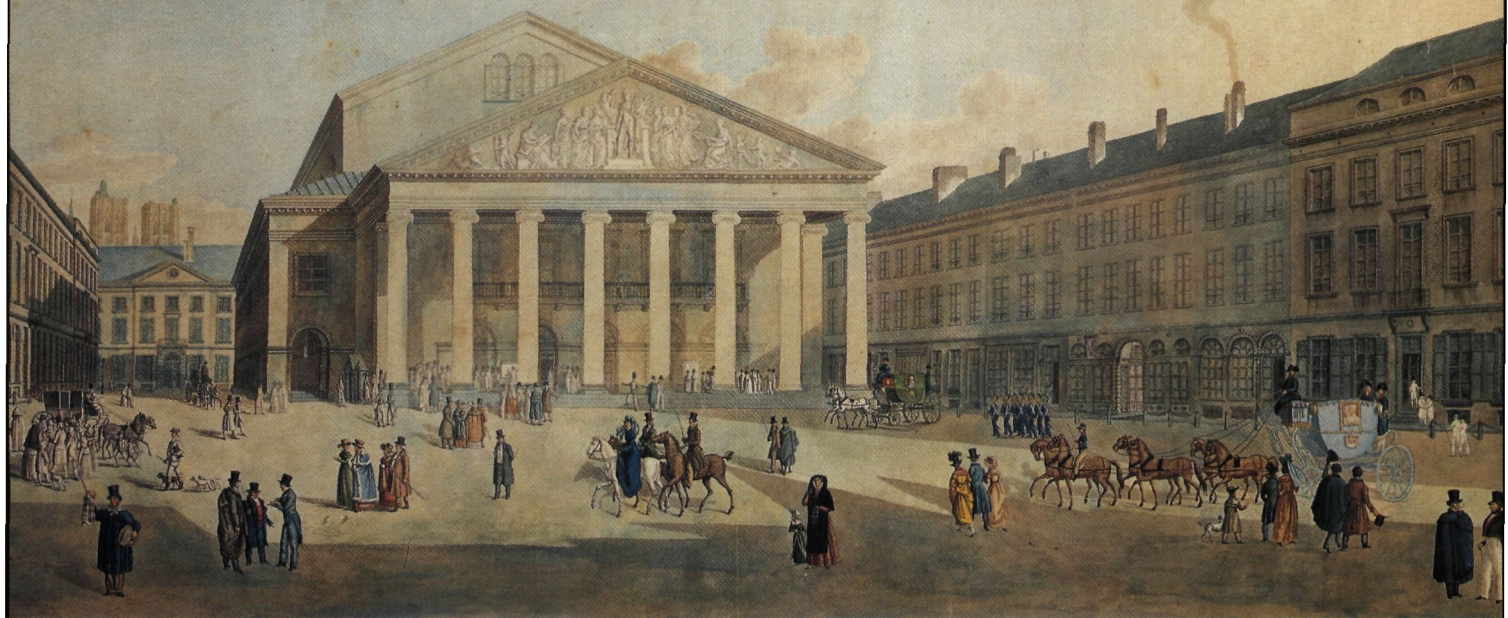
G.L. Godecharle (1750-1835), *De genius van het koninkrijk ziet toe op de arbeid der muzen*. Bozetto (1818) van een niet uitgevoerd fronton voor de Munt-schouwburg (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België). Foto Speltdoorn). De stèle links draagt het opschrift "Guillaume, Père de la Patrie, Protecteur des Muses, III^e année de Règne", de banderol in het midden "S.P.Q.B.", het voetstuk rechts "Cicero".

In 1820 voltooide architect Charles Vanderstraeten (1771-1834) hier namelijk een complex met middenrisaliet in de brede voorgevel. Het fronton van dit risaliet was versierd met beeldhouwwerk van de hand van François Rude (1784-1855).

Het beroemdste werk van Rude blijft wel zijn *Départ des Volontaires* – ook *La Marseillaise* genoemd – dat hij weliswaar pas veel later maakte (circa 1835) voor de *Arc de Triomphe* te Parijs. Na de val van Napoleon had Rude, zoals zijn illustere landgenoot Jacques-Louis David, zijn heil gezocht te Brussel. Het fronton van de Munt toonde een allegorie van de welvaart: twee vrouwefiguren met hoornen des overvloeds flankerden het blazoen van het Nederlandse vorstenhuis. Dit laatste werd na 1830 verwijderd en vervangen door het Belgisch wapen-

tevens een lichte horror vacui te bespeuren valt. Geen van beide beeldhouwers zou zijn werk tenslotte uitgevoerd zien, al mocht Rude wel kariatiden houden voor de koninklijke en de prinselijke loge.

Een gekleurde tekening uit die tijd (circa 1820), van de hand van J.B. De Noter toont het voltooide Munt-theater met fontonsculptuur (15). Dit imaginair fronton, ook nog in latere iconografie terug te vinden (16), vormt een kruising tussen de twee voornoemde ontwerpen. Wel leunt het meest aan bij dat van Rude: ook hier een Apollo met harp en erepalmen, maar Pegasus is verdwenen en de god heeft een stijve troon gekregen. De totaalindruk is er trouwens een van stijfheid: geen beweging en ook geen horror vacui in dit getekende beeldhouwwerk.



“ENFIN SIMONIS VINT”

Hoewel nog niet helemaal voltooid, werd de Muntscouwburg plechtig ingehuldigd op 25 mei 1819, in aanwezigheid van de koninklijke familie. Voor de gelegenheid had men een werk gekozen van een Belgisch componist: *La caravane du Caire*, opera in drie bedrijven van Grétry. In het voorprogramma waren coupletten opgenomen die de lof zongen van het vorstenhuis, van Grétry en van Damesme (17). Jaren gingen voorbij, het fronton bleef blanco. Over de kwaliteiten van de theaterzaal waren de meningen intussen verdeeld.

Aquatint van J.N. Gibeles naar de Noter. Deze zwart-wit afbeelding is nagenoeg identiek aan de gekleurde tekening van de Noter, maar het (imaginair) reliëf is heel wat scherper (Stadsarchief Brussel)

De beroemde toneelspeler Talma, die niet alleen op de Parijse maar ook op de Brusselse scène triomfen vierde, sprak smalend van “*une botte d’asperges déployée*” (18). Herinneren we er terloops aan dat het dezelfde François-Joseph Talma (1763-1826) was die in 1789 de innovatie aandurfde in Romeinse kostumering op te treden: dat was in *Brutus* van Voltaire en de acteur droeg er sandalen, tunica en toga, waar tot dan toe ook voor historiestukken eigentijdse kleding gangbaar was. Op die manier veroorzaakte hij, net als David met zijn *Eed der Horatiërs* (1784) een neoklassieke revolutie in de Franse kunst.

Tegen het midden van de 19de eeuw had zich een belangrijke smaakwijziging voltrokken. Te Parijs zat Napoleon III na zijn staatsgreep (1852) vast in het zadel en er hoefden geen revolutionaire idealen meer uitgedragen te worden, integendeel, de burgerlijke stijl van het *Second Empire* gaf de toon aan. En als het in Parijs regent...

In 1853 werd het verouderde schouwburginterieur grondig aangepakt door de Parijse decorateur Charles Séchan (1803-1874). Voor het Brusselse Stadsbestuur was nu eindelijk het ogenblik aangebroken om werk te maken van het fronton; dat blinde veld vormde immers een uittarting aan het adres van de algemene drang naar meer versiering die zich zowel in de interieurkunst als in de architectuur liet voelen. In oktober 1851 was in het schepencollege de beslissing de opdracht toe te vertrouwen aan beeldhouwer Simonis (19).



Eugène Simonis (1810-1882) had bij Mathieu Kessels gestudeerd te Rome, waar hij ook de invloed van Canova en Thorwaldsen onderging. Hoezeer ook de jonge Simonis door deze neoclassicistische voorbeelden gevormd werd, van nog grotere betekenis voor zijn persoonlijke evolutie waren de Hellenistische beelden die hij in de pauselijke verzamelingen te zien kreeg. Vandaar een grotere beweeglijkheid, een hang naar het picturale en zelfs het anecdotische, die zijn werk minder idealiserend en dus minder klassiek maakt dan dat van zijn leermeester. Een goed voorbeeld van zijn vroeg werk vormt de marmeren groep *Jongen en hazewind* (20) uit 1834, waarbij het thema alleen reeds aanleunt bij het Hellenisme. Met opeenvolgende successen bouwde Simonis zich een stevige reputatie op en in 1845 werd hij lid van de Koninklijke Academie van België. Enkele jaren later schiep hij het werk dat zijn "*pièce de résistance*" zou blijven: het ruiterbeeld van Godfried van Bouillon op het Brusselse Koningsplein, onthuld in 1848. Dit resoluut onklassiek brons vormt bijna een aanfluiting van de stroeve Oostenrijkse architectuur eromheen, maar bracht wel treffend het verlangen van het jonge België naar nationale heroïek tot uitdrukking. Dat de beeldhouwer hier zo ver afweek van zijn neoklassieke wortels, moet gedeeltelijk op rekening geschreven worden van zijn neiging naar het theatrale, het pittoreske en het naturalistische, neiging die hem soms deed aansluiten bij de romantiek; anderzijds gold hier ook de zogeheten 'modustheorie', reeds eeuwenlang in voege, die bepaalde dat een kunstenaar de aard van zijn werk kon aanpassen aan het gegeven (21).

Zonder twijfel dankte Simonis het zijn rijzende ster dat hij rechtstreeks werd aangezocht voor de vererende opdracht de gevel van de schouwburg te voltooien (22). Op 7 januari 1852, schreef de beeld-

houwer vanuit zijn woning te Koekelberg, waar hij ook zijn atelier had, een brief aan schepen Blaes: "(...) *het onderwerp dat mij meest aangewezen lijkt, is de harmonie der menselijke hartstochten. Het aantal figuren mag schommelen tussen twaalf en vijftien en de gemiddelde hoogte zou minstens 2,5 meter moeten bedragen. Twee volle jaren (...) acht ik noodzakelijk voor de voltooiing van dit werk*" (23). Na de officiële bestelling op 16 januari volgde een nieuw schrijven van Simonis waarin hij zich akkoord verklaarde voor een bedrag van 25.000 f. en de oplevering in het vooruitzicht stelde tegen het einde van 1854 (24). En zo geschiedde.

HET RELIEF

Het fronton bevindt zich ruim twaalf meter boven de begane grond en is, al zou men dat op het eerste gezicht niet zeggen, wel 4,5 meter hoog bij een breedte van ongeveer 19 meter. De afmetingen van het zandstenen reliëf zijn noodzakelijkerwijze iets kleiner. De hoogte van de grootste figuren bedraagt 2,75 meter (25).

In het midden van deze *Harmonie der menselijke driften* ziet men de Harmonie zelf, een statige vrouwefiguur; men zou van een matrone kunnen gewagen indien dit begrip niet exclusief de Romeinse cultuur toebehoorde. De kroon van deze vrouw telt zeven parels, symbool van de zeven muzieknoten en de zeven kleuren van het spectrum (bekend uit het optisch onderzoek van Newton). Haar arm rust op een harp, instrument van Apollo en de muzen. In de hand houdt zij een maatstok: strevingen en gevoelens moeten in de juiste maat gehouden worden om de ontplooiing van de deugd niet in de weg te staan. Rond de Harmonie zijn vier basisvormen van de

De frontonsculptuur van Eugène Simonis voor de Muntschouwburg. Gravure van J. Franck uit E. Van Bemmelen, *L'Harmonie des Passions Humaines, fronton du Grand-Théâtre de Bruxelles par M. Eugène Simonis, Brussel 1854* (Stadsarchief Brussel)





poëzie gerangschikt, opgevat als de noodzakelijke grondslagen voor elke rijpe literatuurontwikkeling. Al deze personificaties dragen typische attributen. Vooraan links bevindt zich de Lyrische Poëzie: een jonge vrouw, gekroond met mirte en rozen en die een lier bespeelt. De Satirische Poëzie rechts is een man van rijpere leeftijd, met een zweep in de hand; dat satire niet alleen strijdend maar ook luimig kan zijn, wordt dan weer verbeeld door de krans van wijnranken die onder zijn geschriften ligt. Het is zeer goed mogelijk, zonet waarschijnlijk dat Simonis met deze twee figuren Sappho en Juvenalis heeft willen uitbeelden (26).

Op het tweede plan, aan weerszijden van de Harmonie, onderscheidt men dan het Heldendicht en de Pastorale Poëzie. Eerstgenoemde is een gelauwerde soldaat in krijgstuniek, met schriftrollen in de linkerhand; in de rechter, steunend op zijn schild, houdt hij bazuin en helm. Tussen deze krijger en de Harmonie staat vóór een laurierstruik een buste van Homerus, hier aldus geëerd als stamvader van het epos en van de literatuur in het algemeen. De Pastorale Poëzie wordt verzinnebeeld door een jonge herder met herdersstaf, broodzak, klokje en panfluit. Aan zijn voeten rust een hond in een houding van bedaarde waakzaamheid. In tegenstelling tot de leeuw die elders op het reliëf voorkomt, is de hond – en dan in het bijzonder een herdershond als deze – een dier dat men in een klassieke allegorie niet zo vlug zou verwachten; daar staat dan wel tegenover dat een herdershond zich toch vrij vanzelfsprekend laat inpassen in de bucolische sfeer die hier opgeroepen wordt.

Vijf voornoemde figuren zijn opgesteld op een kleine verhoging. Aan de voet van dit heiligdom van de harmonie staat de Liefde, een gevleugelde jongeman die de trappen bestijgt; aan bloemenslingers leidt hij een leeuw en een panter, die hij enkel met de klanken van zijn citer betoverd en getemd heeft.

Hoogstwaarschijnlijk gaat het hier om een transpositie van de Orpheus-mythe: Orpheus stemde immers de wilde dieren tot zachtaardigheid met behulp van de lier die Apollo hem had geschonken.

Dat het Orpheus-thema hier wordt aangeraakt kan geen verwondering wekken, aangezien het ook in de muziek van grote betekenis is geweest.

Vermelden we slechts twee componisten uit verschillende, zonet tegengestelde hoek die het gegeven als uitgangspunt gebruikten: Claudio Monteverdi en Jacques Offenbach. *L'Orfeo* van Monteverdi, in 1607 gecreëerd te Mantua, wordt beschouwd als de eerste belangrijke opera. Offenbach parodieerde de mythe in zijn *Orphée aux enfers*, toevalligsterwijs daterend uit 1854 en waarvan de première te Parijs

in 1858 de bloeitijd van de Franse operette inluidde. *Orphée aux enfers*, dat pas in 1936 zijn weg vond naar de Muntchouwburg (27), kende in 1859 een vereenvoudigde voorstelling in het Brusselse Vaudevilletheater (28). Met Offenbachs carrière zou het snel bergafwaarts gaan toen men na Sedan al die luchtigheid schokkend begon te vinden; maar zoals een tijdgenoot het uitdrukte, “*c'est égal, nous nous sommes bien amusés*” (29).

Keren we echter terug naar het fronton en de mythologie. Orpheus was een man die de omgang met vrouwen meed nadat hij zijn geliefde Eurydice definitief verloren had. Op Simonis' reliëf heeft de Liefde een vrouw als tegenpool en dan nog wel een personificatie van de Wellust. Deze naakte jonge vrouw wendt zich licht uitdagend naar de beschouwer; zij staat aan de rechterzijde van het heiligdom van de Harmonie, dat zij echter nooit zal kunnen betreden omdat de trede bij haar voet gebroken is en ook omdat de herdershond en vooral de zweep van de Satire het haar beletten.

Het fronton wordt verder bevolkt door personages die nu eens in antagonistisch, dan weer in complementair verband staan met de figuren ernaast. Zo onderscheidt men aan de linkerzijde Tweedracht, Doodslag en Berouw, aan de rechterkant twee groepen waarvan de ene Begeerten en Leugen uitdrukt en de andere Verdriet, Hoop en Troost. De Tweedracht wordt hier voorgesteld zoals zij bij antieke schrijvers terug te vinden is: Vergilius beschouwt haar als gezellin van Mars, Bellona en de Furiën, Homerus' vermoede tijdgenoot Hesiodus noemt haar een dochter van de nacht (30). Vandaar de vleermuisvleugels, de lompen waarin de vrouw gehuld is, de verwarde haren, de slangen die zich rond haar arm strengelen en die zich tegen haar keren. Doodslag is een moordenaar die over zijn slachtoffer gebogen ligt – tegelijk een inventieve manier om de hoek van het gevelveld te vullen – terwijl het Berouw in de gedaante van een jonge man met verwilderde blik voor zich uit staart. De Begeerte, een pas tot wasdom gekomen jongeling met libellevleugels, vaart in een bootje naar de verleidelijke figuur van de wellust toe. Reeds strekt hij de arm naar haar uit, maar de Leugen naast hem beraamt zijn ondergang; deze oudere figuur heeft zijn masker afgerukt en terwijl zijn metgezel heimelijke dingen in het oor fluistert, stoot hij zijn voet af om het bootje te doen kantelen. Het Verdriet tenslotte is een pleurante met versluierd gelaat, treurend bij de grafsteen van een geliefde. Zij wordt getroost door het kleine kind dat naast haar hurkt – ook hier weer een geslaagde invulling van het enge beeldvlak – terwijl de Hoop, met amper zichtbaar anker als attribuut, de hemel aanwijst als uitiem perspectief.

► De voorgevel met fronton van de Koninklijke Munt-schouwborg, huidige toestand (foto O. Pauwels)

►► De Koninklijke Munt-schouwborg, met pas afgewerkte frontonsculptuur, gaat in de morgen van 21 januari 1855 in de vlammen op. Anonieme, gekleurde litho (Stadsarchief Brussel)

EEN BEELDHOUWER VOOR, ANDER-MAAL, EEN NIEUWE SCHOUWBURG

Stilistisch leunt het reliëf zowel aan bij het neoclassicisme als bij de romantiek, een dualisme waarvan de reeds vermelde *Marseillaise* van Rude een sprekend voorbeeld vormt. Pose, kleding en haardracht zijn vaak antikiserend, vooral dan bij de meer statische personages, de harmonie zelf *'par excellence'*. Bij andere figuren constateert men een onklassieke gevoelsexpressie, zoals bij het Berouw.

Thematisch valt er wel een en ander op het geheel aan te merken. Men stelt zich de vraag welk verband er bestaat tussen poëzie en aandrif, behalve het feit dat de tweede niet zelden tot onderwerp dient voor de eerste. De causale relatie die hier gesuggereerd wordt, het regulerend vermogen dat de poëzie wordt toegedicht, kan ter discussie gesteld worden.

Een verheven – neoclassicistisch – uitgangspunt is het wel, maar overtuigend klinken doet het niet. Eind september 1854 voltooidte Simonis zijn reliëf en omstreeks 1 oktober werd het ingehuldigd.

Het stadsbestuur was opgetogen en liet dat ook blijken in een brief aan de beeldhouwer: *"De stad Brussel mag zich gelukkig prijzen u deze gewichtige opdracht te hebben toevertrouwd; zij had geen betere keuze kunnen maken. Het applaus waarmee het publiek uw werk begroette, vormt het mooiste eerbetoon en kan ook niet anders dan uw zoetste beloning zijn"* (31). E. Bochart, auteur van een gids voor Brussel, kon daarmee echter niet volkomen instemmen. Hij was van mening dat het werk niet goed aansloot bij het thema: *"Het reliëf spreekt niet onmiddellijk aan; het maakt geen dwingende indruk op de beschouwer noch richt het zich tot zijn verbeelding. In elk geval drukt het niet de titel uit die de beeldhouwer het heeft willen geven. Harmonie der driften! Maar ziet men niet evenveel contrasten als harmonie? (...) we kunnen hier niet van harmonie spreken, want goed en kwaad kunnen niet harmoniëren. Het is zo men wil, de overwinning van de wijsheid op de menselijke driften; het begrip harmonie vormt hier een tegenstrijdigheid. Behoud als titel de Driften en dan heeft Simonis een meesterwerk van ontwerp en uitvoering verwezenlijkt; behoudt men de titel Harmonie der Driften, dan verliest de kunstenaar niets van zijn talent maar is de filosofie wel haar doel voorbij gesneld"* (32).

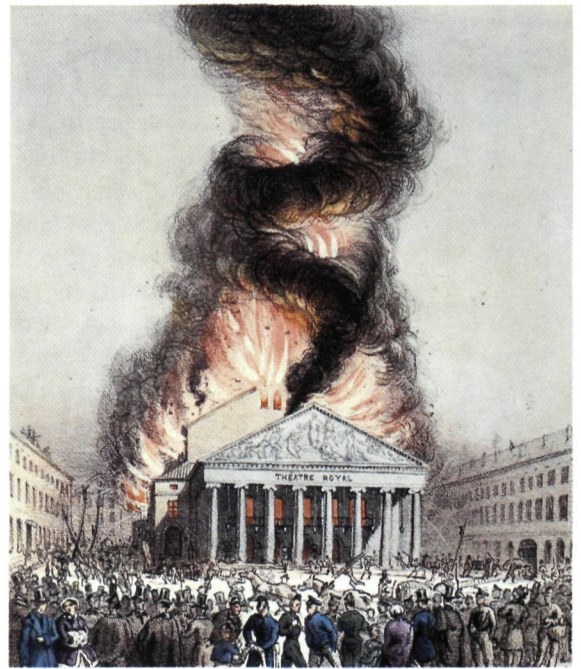
Veel tijd voor esthetische discussie was er echter niet. In de ochtend van zondag 21 januari 1855, amper vier maanden na de onthulling van het fronton, brak een verwoestende brand uit in de schouwborg. De catastrofe eiste niet alleen drie mensenlevens, maar liet bovendien van het gebouw slechts de buitenmuren overeind; het scheelde trouwens niet



veel of de belendende straten gingen mee in vlammen op (33). Maar wie dacht dat het stadsbestuur, na alle recent gedane kosten bij de pakken zou blijven zitten, had het mis. Er werd meteen een wedstrijd uitgeschreven voor de wederopbouw. Eenendertig architecten namen eraan deel (34), waaronder als belangrijkste moet worden vermeld Johann Gottfried Semper, bouwmeester van de opera van Dresden (voltooid in 1841). Zijn ontwerp werd echter niet weerhouden. Portiek en omtrekmuren moesten bewaard blijven: de frontonsculptuur had immers heel wat gekost en dan was er ook nog de symbolische betekenis van het gebouw in verband met de Belgische Onafhankelijkheid (35). Nog vóór de brand had Victor Jamaer (1825-1902), de latere stadsarchitect van Brussel, een ontwerp gemaakt waarbij de zuilen zouden gecanneleerd worden (36). Inderdaad waren



Ionische zuilen zowel in de Griekse als in de Romeinse oudheid steeds gegroefd. Voor een precies man als Jamaer - men denke hierbij slechts aan zijn bijna pijnlijk nauwgezette reconstructie van het Broodhuis op de Grote Markt, enkele tientallen jaren later - moet een ongegroefde Ionische zuil een kunsthistorische vergissing hebben geleken. Daarenboven zouden gecanneleerde zuilen beter aansluiten bij de trant van het *Second Empire* en bij de rijke aankleding van de zaal. Jamaer voorzag trouwens benevens gewone cannelures ook nog een versie met stafwerk (gedeeltelijk gevulde groeven), die nog beter aan de neobarokke smaak van de tijd zou hebben beantwoord. Maar, zoals gezegd, was dat vóór de brand. De opdracht voor de reconstructie ging uiteindelijk naar Joseph Poelaert (1817-1879), die de galerijen



tot diensvertrekken ombouwde, bij behoud van nagenoeg hetzelfde grondvlak. Zijn belangrijkste uitwendige aanpassing gold het verdwijnen van de westelijke puntgevel, die plaats maakte voor een meer vooruit geplaatste lijstgevel onder balusterattiek. Door al deze ingrepen werd heel wat ruimte gewonnen. Ook de scène werd gevoelig vergroot, wat vooral zijn nut bewees voor grote spektakelstukken waarbij paarden werden ingezet; tevoren kwam het wel eens voor dat de dieren, wegens plaatsgebrek, hun uitwerpselen deponeerden op de voeten van koristen en figuranten (37). Het interieur kreeg wederom een weelderige inrichting, opnieuw van de hand van Séchan. Koninginnestuk van deze inrichting was het plafond van de grote zaal, door de Parijse decorateurs Nolau en Rubé beschilderd met een allegorie van de kunsten onder bescherming van België (38) (schildering die jammerlijk verwijderd werd bij de opknappbeurt van de zaal in 1986). Toen, zoals nu, had het zijn belang te zien en gezien te worden: *“le velours d'un rouge (..) sombre qui tapisse le fond des loges est de nature à faire admirablement ressortir les toilettes”* (39).

HERSTELLING VAN HET RELIEF

De wederopbouw was afgewerkt in het recordtempo van één jaar, zodat reeds op 24 maart 1856 de inhuldiging kon volgen met de komische opera *Jaguarita l'Indienne* van Halévy. Poelaert had in grote lijnen het neoklassieke karakter van Damesme's gebouw

De tympaan-
sculptuur van de
Muntschouwburg.
Huidige toestand
(Foto O. Pauwels)

gerespecteerd. In 1876 werd door architect Gédéon Bordiau (1832-1904) nog een verdieping toegevoegd die al een meer eclectisch en dus stijlonzuiver stempel droeg (40). Aan de oorspronkelijke verhoudingen, in het bijzonder van de voorgevel, werd door deze ingreep evenwel nog weinig afbreuk gedaan.

In november 1880 werd vastgesteld dat de vooruitstekende delen van het reliëf in slechte staat verkeerden. Stadsarchitect Jamaer suggereerde het advies van de beeldhouwer in te winnen. De intussen zeventigjarige Simonis verklaarde zich niet alleen bereid de toestand te onderzoeken, maar tevens zelf voor de nodige herstellingen in te staan. Zo gezegd, zo gedaan, maar het werk schoot niet goed op en na een nota van Jamaer schreef het schepencollege een brief aan Simonis om hem tot wat meer spoed aan te zetten (41).

Op 10 oktober 1881 antwoordde de bejaarde kunstenaar dat het einde in zicht was: *"(...) j'apporte le plus grand zèle au sauvetage de mon œuvre (...)"* (42).

Het werk was voltooid in januari 1882, de periode ook waarin de Muntscouwburg elektrische verlichting kreeg (43). Eugène Simonis overleed nog hetzelfde jaar. De jongeren die door hem in zijn lange loopbaan gevormd werden, behoren niet tot de geringsten: vermelden we slechts Juliaan Dillens en Thomas Vinçotte. Deze laatste schiep, onder meer, het knap ruiterbeeld van Leopold II op het Troonplein te Brussel en het opmerkelijk fronton van het Koninklijk paleis te Brussel.

Ruim honderd jaar later, in 1986, werd een drastische verbouwing doorgevoerd aan de Muntscouwburg. Om de installatie van een nieuwe toneeltoren en repetitiezaal mogelijk te maken, moest het uitwendig bouwvolume sterk opgedreven worden (44).

Boven het klassieke driehoekige tympaan rijst thans een hoge wand uit met zwaar benadrukte horizontale bovenrand; deze rand en de afwijkende vorm van het centrale venster lijken zich eerder tegen de vormen van het oude gebouw af te zetten dan zich ermee te verzoenen. Met een ietwat gewaagde beeldspraak zou men kunnen zeggen dat de muziektempel een koekoeksjong op de rug genomen heeft, ten koste van de harmonie. Maar het reliëf bevindt zich nog steeds in het fronton en het is straks anderhalve eeuw oud.

LAMBEAUX

Het is interessant de allegorie van Simonis te vergelijken met het reliëf *De menselijke driften* van Jef Lambeaux (1852-1908), opgesteld in het Jubelpark, in een paviljoen dat daartoe speciaal door Victor



Horta werd gebouwd (45). Dit marmeren reliëf werd voltooid in 1899 en is dus heel wat jonger dan zijn tegenhanger. Het algemeen karakter is ook totaal verschillend: waar Simonis een statische groep heeft opgebouwd (ook al staan sommige figuren in relatie tot elkaar), heeft Lambeaux gekozen voor een barok-dynamisch vormenspel (hij was niet voor niets een bewonderaar van Rubens en Michelangelo).

Simonis heeft, zoals hij het aan zijn thema verplicht was, de klemtoon willen leggen op de harmonie, op de beheersing van de driften door de rede: zijn reliëf is in eerste instantie geen werk over primitieve impulsen, maar wel over redelijkheid. Bij Lambeaux daarentegen zijn de driften een overspoelende, per definitie niet-rationele kracht die zich niet laat bedwingen; zijn werkstuk is als een woeste dans, waarin het orgiastische en ook het gruwelijke niet veraf zijn. Formeel uit zich dat in een vervlechting en dooreenstrengeling van figuren die bij de klassiek georiënteerde Simonis ondenkbaar zou zijn geweest. Bij de beschouwing van beide allegorieën is de klassieke tegenstelling Apollinisch-Dionysisch zeker van toepassing: beide kunstenaars hebben hun temperament in hun werk neergelegd. Even gewichtig is echter het verschillende tijds-klimaat waartoe beide werken behoren. In Simonis' tijd kon men nog geloven dat een dergelijke sublimatie van primitieve impulsen mogelijk was. Lambeaux leefde aan de vooravond van een nieuwe eeuw, waarboven reeds lang voordien de dreiging van nieuwe oorlogen zweefden; het Frans-Duitse conflict, uitmondend in de catastrofe van 1870 en de tragedie van de Commune, was er een voorafschaduw van. In dat veranderde tijdsgewricht vormde de wenselijke of zelfs maar mogelijke transformatie van drift naar nuchtere rede al een veel minder vanzelfsprekend gegeven.



EINDNOTEN

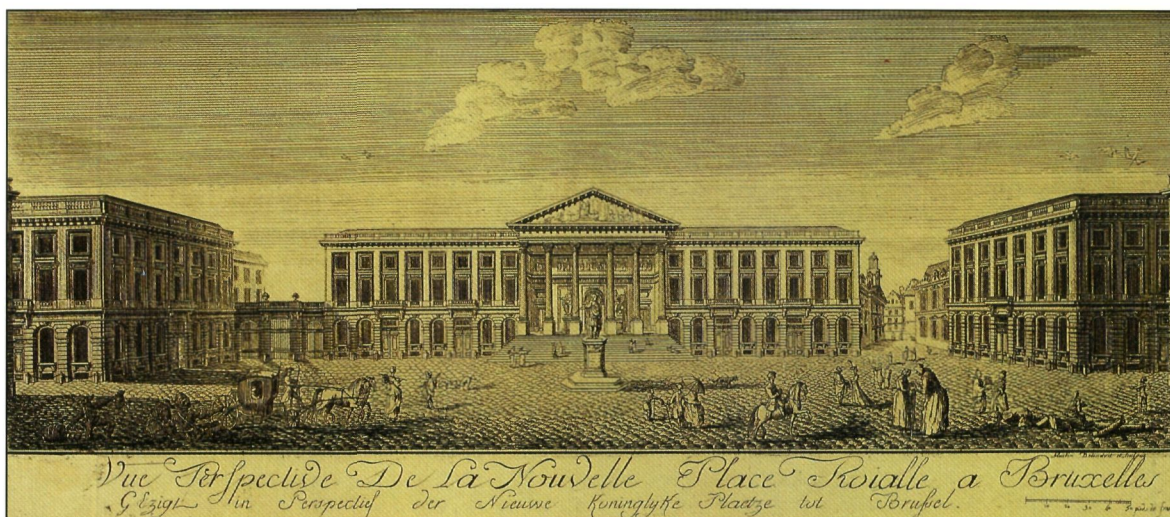
- (1) Stadsarchief Brussel, dossier Openbare Werken nr. 32927: brief van de prefect van het Dijledepartement aan de burge-meester van Brussel, 6 Prairial, An X (26 mei 1802)/
- (2) HENNE A en WAUTERS A., *Histoire de la ville de Bruxelles*, deel 3, Brussel 1845, p. 202.
- (3) *Quelques mots sur la reconstruction du Théâtre Royal de Bruxelles, par un architecte belge*, Brussel 1855.
VANHAMME M., *Brussel vroeger. De stad en historische gebeurtenissen gezien door kunstenaars*, Antwerpen-Brussel 1975, p. 285.
- (4) *Quelques mots*, (o.c.), p. 9.
- (5) Stadsarchief Brussel, Plannenportefeuille nr. 551.
- (6) De omringende architectuur – zonder galerijen – werd omstreeks 1820 toevertrouwd aan architect van Waterstaat J.B. Vifquain (1789-1854)
- (7) GOETGHEBUER P.J., *Choix des monumens, édifices et maisons les plus remarquables du royaume des Pays-Bas*, Gent 1827.
- (8) *Poelaert en zijn tijd*, tentoonstellingscatalogus, Brussel 1980, p. 120-121.
- (9) GOETGHEBUER P.J., l.c.
- (10) 1770-1830. *Om en rond het neoclassicisme in België*, tentoonstellingscatalogus, Elsene-Brussel 1985.
- (11) Idem.
- (12) Idem.
- (13) Bozzetto in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel, inventarisnummer 9774.
- (14) 1770-1830, l.c.
- (15) Brussel, Stedelijk Museum Broodhuis, catalogusnummer II.5.10.
- (16) GOETGHEBUER P.J., o.c., afb. XLIV.
- (17) *Quelques mots*, (o.c.) p. 9.
ISNARDON J., p. 171.
- (18) Geciteerd in *Quelques mots* (o.c.), p. 9
- (19) VAN BEMMEL E., *L'Harmonie des Passions Humaines, fronton du Grand-Théâtre à Bruxelles par M. Eugène Simonis*, Brussel 1854.
- (20) Koninklijke Verzameling van België.
- (21) BERGE W., *Heimwee naar de klassieken. De beelden van Mathieu Kessels en zijn tijdgenoten, 1815-1840*, Zwolle 1994.
- (22) *De 19de-eeuwse Belgische beeldhouwkunst*, tentoonstellingscatalogus, onder leiding van J. Van Lenep, 2 delen, Brussel 1990.
- (23) Stadsarchief Brussel, dossier Openbare Werken nr. 30093: brief van Eugène Simonis aan schepen Blaes, 7 januari 1852.
- (24) Idem: brief van Eugène Simonis aan het schepencollege, 20 januari 1852.
- (25) VAN BEMMEL E., l.c.
- (26) Idem, p. 8.
- (27) SALES J., *Théâtre Royal de la Monnaie, 1856-1970*, Nijvel 1971, p. 242.
- (28) RENIEU L., o.c., deel 1, Parijs 1928, p. 7.
- (29) FREDERIX G., *Trente ans de critique*, deel 2 (*chroniques dramatiques*), Parijs-Brussel 1900, p. 270.
- (30) LAROUSSE P., *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, deel 6, Parijs, 1870, p. 913.
- (31) Stadsarchief Brussel, dossier Openbare Werken nr. 30093: brief van het schepencollege aan Eugène Simonis, 5 oktober 1854.
- (32) BOCHART E., *Bruxelles ancien et nouveau. Dictionnaire historique des rues, places, édifices, promenades etc.*, Brussel 1857.
- (33) *Quelques mots*, (o.c.) p. 13.
- (34) BRAEKEN J. en MONDELAERS L., *De Koninklijke Munt-schouwburg in data*, in *Monumenten en Landschappen*, 5e jaargang nr. 5, september-oktober 1985, p. 48-53.
- (35) ADRIAENSSENS I., *Gebouwen om naar te luisteren. Veertig Vlaamse monumenten met muziekgeschiedenis*, Tielt 1994, p. 200.
- (36) Stadsarchief Brussel, Plannenportefeuilles nrs. 556-558: 3 plannen, gesigneerd en gedateerd: V. Jamaer, 4 maart 1854.
- (37) *Quelques mots* (o.c.), p. 11.
- (38) CABRIS E., *De zaalkoepel van de Koninklijk Muntschouwburg: historische en kunsthistorische beschouwing*, in *Monumenten en Landschappen*, 8e jaargang nr. 1, januari-februari 1989, p. 36-54.
- (39) *L'Etoile Belge*, geciteerd door DE GERS A., *Théâtre Royal de la Monnaie, 1856-1926*, Brussel 1926, p. 5.
- (40) BRAEKEN J. en MONDELAERS L., o.c., p. 52.
- (41) Stadsarchief Brussel, dossier Openbare Werken nr. 30094: brief van het schepencollege aan Eugène Simonis, 4 oktober 1881.
- (42) Idem: brief van Eugène Simonis aan het schepencollege, 10 oktober 1881.
- (43) BRION R. en MOREAU J.L., *Leopold II. The Reign of Electricity*, Brussel s.d., p. 5-6.
- (44) Stadsarchief Brussel, dossier Openbare Werken nr. 89717.
- (45) FORNARI B., *Jef Lambeaux en de menselijke drijfven*, in *Monumenten en Landschappen*, 8e jaargang nr. 5, september-oktober 1989, p. 25-40.

Michiel Heirman is kunsthistoricus.

HET TIMPAAN VAN DE SINT-JAKOB- OP-DE-KOUDENBERGKERK OP HET KONINGSPLEIN TE BRUSSEL

LODE DE CLERCQ

Gezicht in
Perspectief der
Nieuwe Koninklijke
Plaetse tot Brussel,
door Jean-Baptiste
Martin. Buijn-
gravure op koper,
18,7 x 39,7 cm
(Brussel, Stads-
archief). De prent
geeft een volledig
overzicht van de
originele iconografi-
sche structuur van
het plein.
Het fronton van de
kerk vormt duidelijk
de climax van een
iconografisch
programma dat
aanzet met het
standbeeld van
Karel van Lorreinen



De timpaanschijldering die door Jozef Portaels in 1850-1851 in het fronton van de Sint-Jakob op de Koudenbergkerk werd uitgevoerd vormde een belangrijke etappe in de diepgaande heruitgave die het plein vanaf 1849 onderging en die werd afgesloten bij het plaatsen van de attiekbeelden op diezelfde kerk in 1852-1854.

De herschikking van het plein richtte zich, afgezien van enkele architecturale wijzigingen aan de kerk, vooral op het niveau van primaire beeldorganisatie van het plein, namelijk de iconografische loci. De eerste stap hierin vormde het oprichten in 1848 van het ondertussen bijna legendarisch gewor-

den beeld van Godfried van Bouillon door Eugène Simonis in het midden van het plein. In feite werd hierbij een storend hiaat aangevuld daar oorspronkelijk het plein gecentreerd was rond het beeld van Karel Alexander van Lotharingen dat in 1775 werd geleverd door de beeldhouwer Pieter Antoon Verschaffelt (1710-1793) (1). Ook de figuratieve timpaanschijldering van Portaels die de Heilige Maagd als troosteres der Bedroefden als onderwerp heeft, knoopte terug aan bij de originele religieuze en verhalende iconografie van het timpaan en kan dus in diezelfde lijn worden gezien.

Aangezien dit timpaan niet enkel de climax vormde van de kerkgevel doch tevens het perspectief vanop de Koudenberghelling domineerde, vormde het een uitermate bepalende decoratie in dit stads-gedeelte. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Portaels' creatie meteen de volle aandacht genoot. Uit een kleine receptie-studie van het kunstwerk kunnen we opmaken dat de hernemingen waartoe Portaels enige maanden later werd gedwongen, veeleer het gevolg waren van de golf van negatieve kritiek op het vlak van het iconografisch programma en veel minder van onvolkomenheden in de uitvoeringsmethode, zoals tot nu toe werd aangenomen.

DE OORSPRONKELIJKE TIMPAAN-DECORATIE

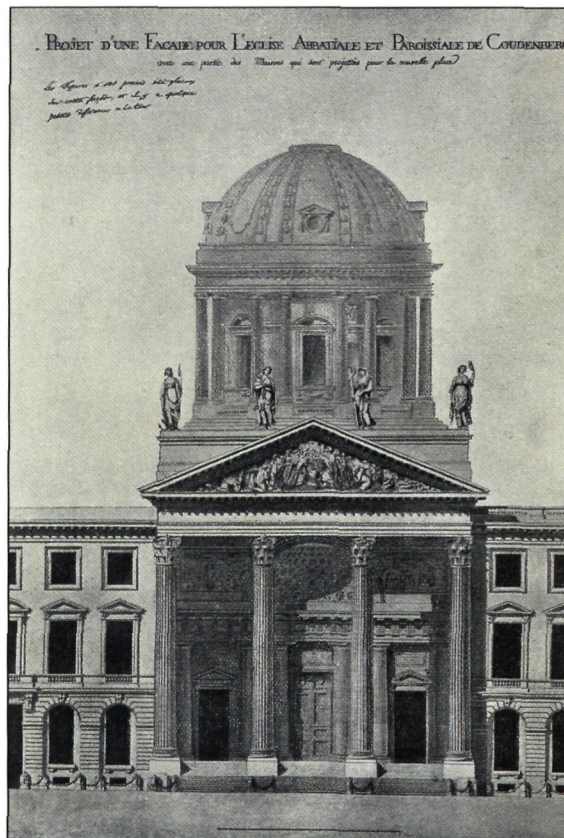
Het ensemble, waarvan de gevel van de Sint-Jakobkerk deel uitmaakt, heeft niettegenstaande het zeer homogeen ogende resultaat, een toch vrij ingewikkelde ontstaangeschiedenis. De pleinaanleg en de bebouwing werden embryonaal ontworpen door architect en ingenieur van de Stad Brussel Claude Fisco (1736-1825) en definitief vorm gegeven door de Franse architect Jean Benoit Vincent Barré (circa 1732-1824). De uitvoering werd toevertrouwd

aan Gilles Barnabé Guimard (1734-1805) en aan Louis Joseph Montoyer (1747-1811) in de periode van 1774 tot 1785 (2).

Het kerkgebouw werd op het algemeen plan van aanleg van het plein van Barré, dat dateert uit 1774, in de as gesteld van de Hofbergstraat waardoor het meteen als perspectief-sluiters werd geconcipieerd van een bovendien ook nog klimmend perspectief. Aangezien de kerk zich vrij diep op het plein situeerde werd ze, om de bepalende beeldwaarde ervan te verhogen, opgesteld op een hoge als trappenpodium uitgewerkte sokkel. De opeenvolgende ontwerpen van Barré voorzagen allen in een gevel die beëindigd werd door middel van een driehoekig fronton. Het eerste ontwerp van deze architect, dat blijkbaar werd bestudeerd door Tilman François Suys (1783-1861) toen hij de midden 19de-eeuwse versie ontwierp, voorzag in een door beelden bekroond attiek en een monumentale koepelbekroning. Deze koepel werd omstreeks 1780 opgegeven en bij de uiteindelijke afwerking van het gebouw door Louis Montoyer tijdens diens interventie in 1785-1787 vervangen door een soberder campanile. Alhoewel het – overigens gedetailleerd – plan dat Montoyer toen van de ganse kerkgevel vervaardigde geen beeldhouwwerk in het timpaanveld weergeeft, vermelden verschillende auteurs, onder wie P.J. Brunelle in 1819, dat

► Standbeeld van Karel van Lorreinen door Des La Rue, rond 1776. Buijngravure, 15,1 x 10 cm (Brussel, Nationale Bank). Deze gravure geeft het standbeeld weer terwijl de opbouw van de Sint-Jakobskerk pas is gestart

►► *Projet d'une Façade pour l'Eglise Abbatiale et Paroissiale de Coudenberg, avec une partie des Maisons qui sont projetées pour la nouvelle place.* Ontwerp van Barré – omstreeks 1775 – met gesculpteerd tympaan (in Des Marez G., 1923, Fig. 11, Pl. VIII)



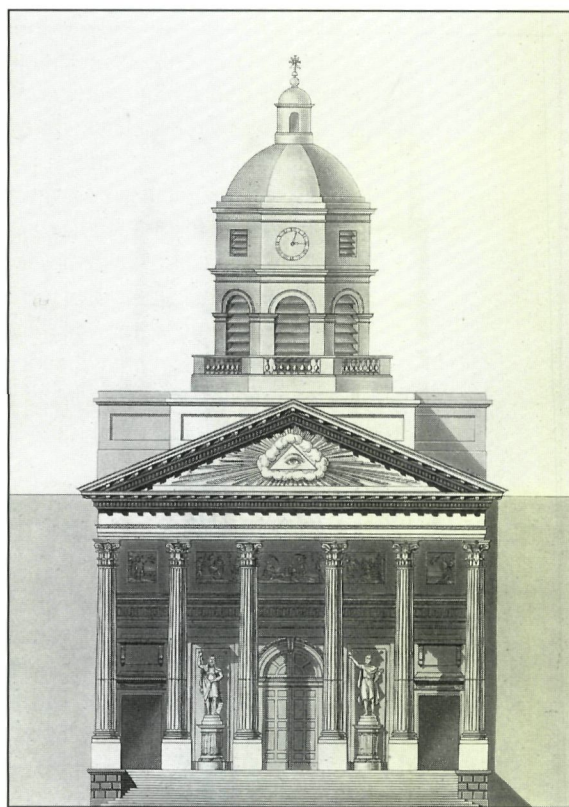
Eglise de St. Jacques à Bruxelles. Aquatint van P.J. Goetghebuer, 1827 (Choix des Monuments, Edifices et Maisons les plus remarquables des Pays-Bas). Frontaal aanzicht van de kerk, waarbij het fronton met Triniteitstympanon is weergegeven

dit wel degelijk voorzien was van een reliëf (3). Het ging om het reeds door Barré voorziene thema dat *Het Offer van de Heilige Mis* voorstelde (4).

Alhoewel in de beschrijving van Brunelle de beeldhouwer Ollivier uitdrukkelijk wordt genoemd, schrijven de belangrijkste latere auteurs als E. De Taye en G. Des Marez deze sculptuur op het palmares van de Nijvelse beeldhouwer Adrien-Joseph Anrion (5). Pikant detail is het feit dat Des Marez in zijn persoonsregister vermeldt dat deze kunstenaar reeds in 1773, dus nog vooraleer er zelfs nog maar een plan bestond van de kerk, was overleden. Meer geloofwaardig in dit verband zijn de gegevens die reeds vorige eeuw door de bekende archiefvorser A.J. Pinchart werden opgespoord, doch jammer genoeg niet werden gepubliceerd (6). De excerpten van deze historicus bevatten immers het contract dat op 29 mei 1779 werd verleden tussen de beeldhouwer A. Ollivier en G.J. Warnoth, abt van de Koudenbergabdij (7). De overeenkomst vermeldt, naast de reliëfs in het peristilium en het bekende Mozesbeeld naast de toegang, tevens bepalingen omtrent het tympanon. De eerste paragraaf stipuleert immers ondubbelzinnig: "*de sculpter dans le fronton du portail à la nouvelle église la représentation du Saint Sacrifice de la Messe*", hetgeen bovendien overeenstemt met het ontwerp van Barré. Als uitvoeringstermijn kreeg Ollivier 15 maanden toegemeten. Aangezien de bij deze transcriptie opgenomen kwijting van 24 december 1780 het volledige bedrag omvat, mogen we redelijkerwijs aannemen dat deze opdracht volledig werd voltooid en geaccepteerd. Voor zover we uit de beperkte materiaalopgave, die ten laste viel van de opdrachtgever, kunnen afleiden werd dit reliëf gerealiseerd in steen. Tevens is een partieel gebruik van stuc niet uit te sluiten. Er werd immers ook "*plâtre*" voorzien, hetgeen in de overdrachtelijke zin soms werd gebruikt voor stucspecie. We mogen daarbij niet uit het oog verliezen dat Ollivier, zoals Devigne aantoonde, bij sommige gelegenheden optrad als "*stucateur*".

DE EERSTE HELFT VAN DE 19DE EEUW

Tijdens de revolutionaire periode werd de kerk getransformeerd tot Tempel der Rede. Het spreekt vanzelf dat een dergelijke functie niet te verzoenen was met de bestaande timpaansculptuur. Gezien de woelige ontwikkelingen na de Brabantse Omwenteling duurde het blijkbaar nog tot 1797, dus twee jaar na de definitieve Franse inlijving, vooraleer de sculptuur van Ollivier de Marseille definitief werd

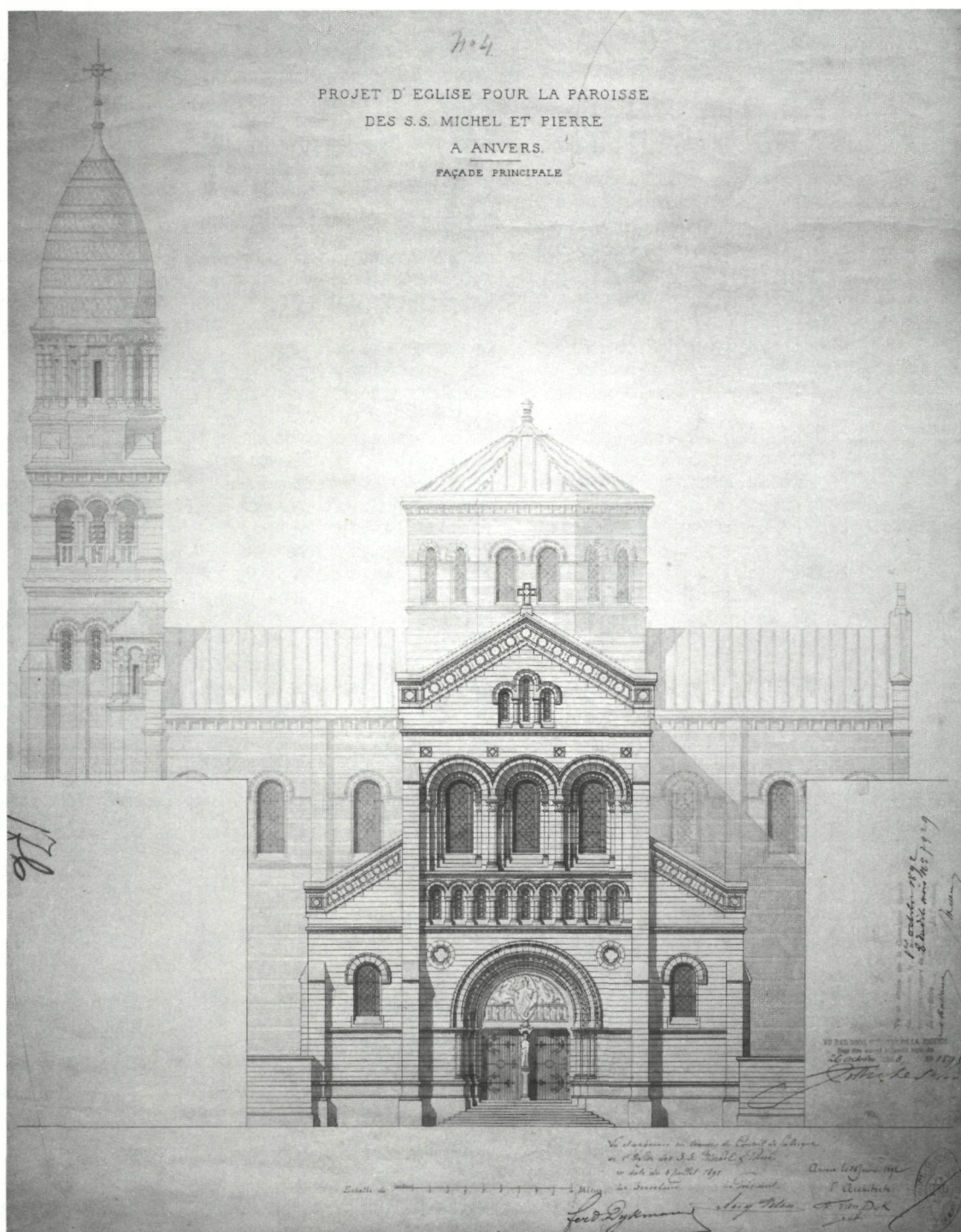


weggehaakt en vervangen door een monumentaal opschrift met titel van de kerk (8). Kort daarop werd de kerk omgedoopt tot Tempel der Wet. Blijkbaar hadden deze initiatieven weinig weerklank want reeds in 1802 werd de kerk teruggegeven aan de religieuzen (9). Wanneer juist het in een driehoek gevat oog, omringd door wolken en een stralenkrans, dat vermoedelijk op een nieuwe gladde stuclaag werd geschilderd, in het fronton werd aangebracht, is niet volkomen duidelijk doch volgt vermoedelijk kort na de heringebruikname als kerk. Het gaat hier om de voorstelling van de Drievuldigheid. De hier gebruikte voorstellingswijze is een afgeleide van dezelfde configuratie doch met de Jahwe-naam in het centrum in plaats van het oog. Het is een thema-behandeling die, in de lijn van de reformatische abstrahering die sinds het eind van de 16de eeuw aanleiding gaf tot het ontstaan van dit type, blijkbaar ook in de rationele periode van het classicisme aanvaardbaar was (10). Een ander element dat mogelijks bijdroeg tot de meer algemene aanvaarding van dit thema in deze periode was ongetwijfeld de maçonnieke dimensie die aan het triniteitsthema was gekoppeld (11).

In 1815 werd de schildering het *oog der Voorzienigheid* genoemd (12). Omtrent de techniek waarin dit thema werd uitge-

M&L BINNENKRANT

Nr. 73
Bijlage bij
M&L 14/3
mei-juni
1995



Restauraties

DE CONSOLIDATIE VAN DE RUINE VAN DE PATERSKERK TE TIENEN

De ruïne van de Paterskerk te Tienen wordt op een voorzichtig consolideren de wijze gerestaureerd. Hier staat echter een heel lang verhaal achter.

De paterskerk te Tienen was een 13de-eeuwse Begijnhofkerk, met een eenvoudige architecturale compositie. Ze was voornamelijk gebouwd met kwartsiet van Overlaar, met details in Gobertange-steen. De binnenmuren waren deels in de steen van Lincen uitgevoerd. De kerk werd op 20 juli 1946 beschermd als monument, doch brandde op 26 september 1976 af.

De toenmalige eigenaars, de paters Dominicanen, zagen een heropbouw niet meer zitten. Gecombineerd met de terugval van het aantal paters, zagen zij zich genoodzaakt hun klooster in Tienen in 1978 op te heffen. In de navolgende besprekingen stem-

de de toenmalige Rijksdienst voor Monumenten- en Landschapszorg ermee in dat de kerk niet meer zou heropgebouwd worden, doch zinvol geïntegreerd in een lokale ontmoetingsruimte. Deze zou worden gerealistiseerd in een in de ruïne geplaatste constructie. Het historisch karakter van de ruïne vereist hiertoe een kwalitatief architecturaal ontwerp. Het ontwerp werd getekend door architect Bob Van Reeth in samenwerking met het bureau Stabo.

Op stabiliteitsvlak bleken er echter cruciale problemen te zijn. Vele stenen in de kerk waren kapot gesprongen door de brand. Andere vertoonden een rode verbrande korst en bleken nu vorstgevoelig te zijn. Vooral de Lincensteen van de binnenmuren, die nu in open lucht staan, vormde een probleemgeval. De muren barstten en scheurden. onder meer een gevolg van de thermische spanningen in de muren tijdens de brand. Door het wegvallen van de steunfunctie van het dak werd de houdbaarheid van de nog overeind gebleven resten van muren problematisch. Niettegenstaande er voorlopige schoren tussen de noord- en de zuidmuur van het schip werden gespannen, stortte in 1990 de hele zuidelijke langsmuur van het schip in. Hierdoor werd de houdbaarheid van de noordelijke langsmuur van het schip eveneens problematisch. Deze helde reeds 50 centimeter over ten opzichte van zijn grondvlak. In 1989 werd een studie gemaakt van mogelijke verstevigende ingrepen zoals injecties, inwendige verankerungen, consoliderende behandelingen...

Ondertussen had men reeds afgezien van de intentie om er een ontmoetingsruimte te maken. Hierdoor viel de wil om er iets mee te doen stil. Na enige jaren (bezinning?) werd in 1992 de draad terug opgenomen. De genomen opties werden opnieuw bekeken. Men stelde nu als doel de ruïne te consolideren en de open ruimte als park in te richten. Er diende een versteviging te gebeuren van datgene wat nog resteerde. Van de nog overgebleven muren werd de westelijke topgevel als visueel determinerend bepaald. Vanwege stabiliteitsproblemen diende hier een extra ondersteuning geplaatst te worden. Hiervoor koos men voor zichtbare metalen spanten. Voor de rest van de ruïne opteerde men op vraag van

Monumenten en Landschappen ervoor om geen overdreven inwendige verstevigingsconstructies te maken. Indien een stuk muur uit stabiliteitsoverwegingen niet kon behouden worden, dan werd deze tot op veilige hoogte gedemonteerd, bijvoorbeeld de noordelijke zijmuur van het schip. Hierbij werd telkens gepoogd te bepalen wat aanvaardbaar is, vanuit het oogpunt van maximaal behoud.

Als algemene randvoorwaarde bepaalde de Afdeling Monumenten en Landschappen dat er zo goed als geen nieuwe steen op de werf zou aangebracht worden. De aannemer zou zich in de eerste plaats moeten 'behelpen' met de op de site aanwezige stenen van de demontage. Deze optie bleek echter niet volledig haalbaar wat de monelen van de nog aanwezige ramen betrof. De gerecupereerde stenen bleken te klein om er de monelen mee te herstellen. Er werd beslist om hiervoor wel nieuwe Massangis te laten aanvoeren. Een aantal gaten in het natuursteenparement werden bijgewerkt met behulp van een neutrale bepleistering in een aansluitende kleur.

Het ontwerp werd verder uitgewerkt door het studiebureau Stabo in nauw overleg met de vertegenwoordigers van de stad Tienen (de opdrachtgever) en van Monumenten en Landschappen. Dit dossier werd in november 1992 door de Afdeling Monumenten en Landschappen goedgekeurd. De raming bedroeg 27.282.930,-fr. aan subsidieerbare werken.

In april 1994 konden de consolidatiewerken met restauratiepremie eindelijk van start gaan, uit te voeren door de firma Building. Zoals te verwachten was, kwamen vanuit de buurtbewoners tijdens de werken 'alarmerende' signalen over de "verdere brute sloop" van de restanten van de Begijnhofkerk. De genomen opties waren voor de omwonenden niet direct duidelijk. Nu de consolidatiewerken echter op hun einde lopen, komen deze gestelde opties weer beter tot hun recht, en zijn er weer lovende woorden van de buitenstaanders. In 1996 zal tevens de tuin heraangelegd zijn, en zal men, 20 jaar na de brand van 1976, terug binnen de muren van de Paterskerk kunnen wandelen.

Karel Robijns

Ruïne van de Paterskerk te Tienen



Beschermingen

HAM - DE RAMMELAARS

Op 6 februari 1995 ondertekende Minister Sauwens het beschermingsbesluit voor het gebied *De Rammelaars*, gelegen te Ham, deelgemeente Kwaadmechelen.

Dit landschap met een oppervlakte van ongeveer 50 ha, bevindt zich in het noordwesten van, de zone West-Limburgse gemeente. De vzw Natuurreservaten beheert grotendeels het terrein.

De Rammelaars zijn een levende getuige van een voormalig, kleinschalig Kempisch beekdallandschap.

De continuïteit in het grondgebruik, vast te stellen sedert 1836, leidde mede tot de huidige grote ecologische diversiteit. De begin 19de-eeuwse situatie voor wat betreft het verloop van de beken, het grachtensysteem en het perceleringspatroon bleef tot op heden praktisch ongewijzigd.

Tot kort voor de Tweede Wereldoorlog werden heel wat percelen uitgeturfd.

Een aantal turfputten in het reservaat zijn nog stille getuigen van deze verloren gegane nijverheid. De aanwezigheid van een uitgebreid begin 19de-eeuws grachtensysteem maakt de waterbeheersing mogelijk.

Ongeveer twee derden van het landschap is bedekt met een gemiddeld 1 m dikke veenlaag. Dit centrale veenpakket is omgeven met natte tot zeer natte gronden op licht zandleem en zeer sterk gleyige gronden op zandlemig materiaal met reductiehorizont. De genese van deze bodemgroeperingen werd door de mens niet beïnvloed. Zeldzaam wordende vochtminnende plantengemeenschappen zoals het Dotter-verbond, het moerasspirea-verbond, het verbond van Zomp- en Gewone Zegge en uitgestrekte wilgenstruwelen en elzenbroekbossen zijn het resultaat van enerzijds de bodemgesteldheid en anderzijds van een bepaalde vorm van beheer en ontginning.

Door zijn grootte, zijn verscheidenheid aan biotopen, zijn geïsoleerde ligging, zijn relatieve ontoegankelijkheid en het gevoerde beheer is het landschap een geschikt broed-, pleister- en/of foerageergebied voor tal van vogelsoorten.

Hubert Bats

VOEREN - HET DAL VAN DE BERWIJN

Op 23 december 1994 ondertekende Minister Sauwens het beschermingsbesluit voor *Het dal van de Berwijn* tussen Moelingen en Berneau.

Het dal van de Berwijn vormt de scheidslijn tussen twee Maasterrassenmassieven, namelijk de terrassen tussen Maas en Berwijn met een hoogte van 60 tot 80 m en de terrassen tussen Berwijn en Voer op een hoogte van 80 à 100 m. Het hoogteverschil tussen het plateau en de dalbodem bedraagt zowat 30 m, en dit over een afstand van slechts 200 m.

Aanmate van de dorpskern van Moelingen naderen wordt het dal breder en minder diep. Ten westen van Moelingen bereikt de Berwijn de alluviale vlakte van de Maas.

Deze vallei met zijn uitgesproken reliëf is een interessant studieterrain voor geologen. De harde kalksteen uit het Onder Carboon, zo een 300 miljoen jaar geleden door de zee afgezet in horizontale lagen, maar daarna geplooid en gebroken onder invloed van de Hercynische bergvorming op het einde van het primair tijdvak, dagzoomt in de Voerstreek op twee plaatsen: in de westelijke dalflank van de Berwijn tussen Moelingen en Berneau en in de oever van de Veurs even stroomopwaarts van de samenvloeiing met de Voer.

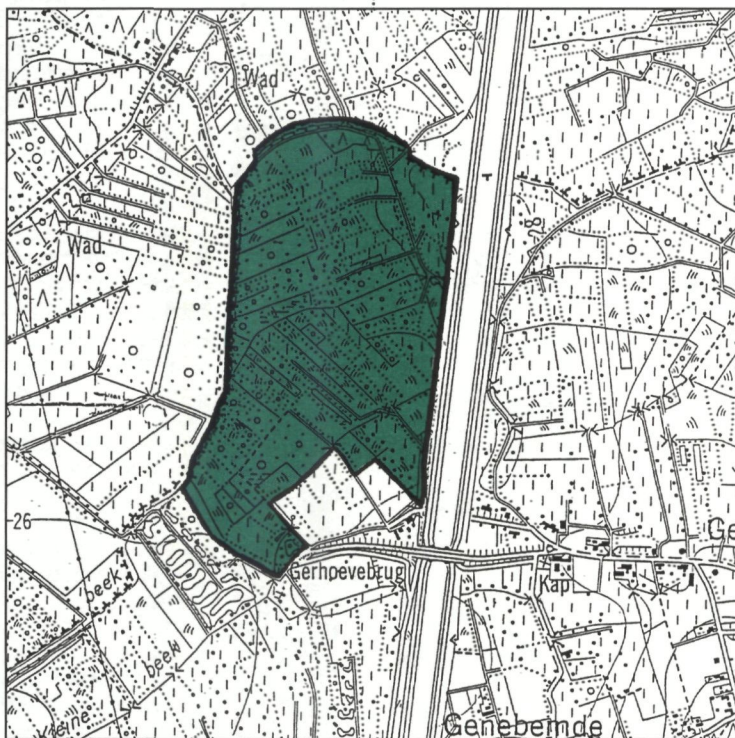
Het zijn meteen de enige lokaties in Vlaanderen waar primaire gesteenten dagzomen.

Op de steile hellingen langs de Berwijn dagzomen krijtgesteenten, door de zee in subhorizontale lagen afgezet tijdens het Mesozoïcum of secundair tijdperk (ongeveer 248-65 miljoen jaar geleden).

Deze sedimenten, "*Gulpense kalken*" of "*formatie van Gulpen*" genoemd, behoren meer bepaald tot de krijtlagen van het Senoon. Zij werden gevormd gedurende de periode tussen circa 100 en 65 miljoen jaar geleden – het zogenaamde "*Boven Krijt*" – in een zee die zich uitbreidde over Noord- en Midden België, Zuid-Nederland en Noord-Duitsland. Het is een zacht, fijnkorrelig gesteente met eerder weinig en verspreide silexbanken, waarin fossiele resten van onder andere belemnieten, zeëgels, koralen en schelpen voorkomen.

Het materiaal is te zacht en bevat te

Afbakening van het gebied De Rammelaars te Ham (Kaart Militair Geografisch Instituut - schaal 1/10.000)

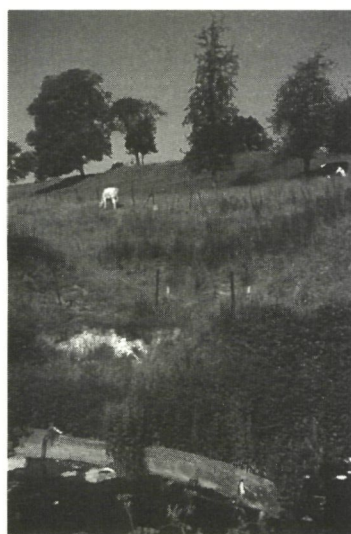
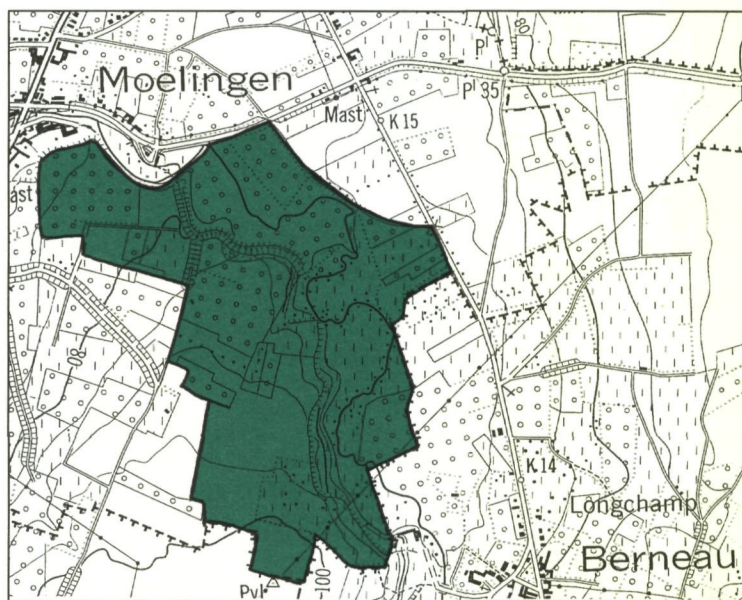


Afbakening van het beschermde "Dal van de Berwijn" tussen Moelingen en Berneau (Uittreksel uit de topografische kaart van het NGI - schaal 1/10.000)

veel klei, zand en leem om door middel van een onderaards gangensysteem in blokvorm ontgonnen te worden als bouw materiaal. Voor exploitatie in dagbouw ten behoeve van de cementindustrie is de afzetting daarom eveneens ongeschikt. Deze lokaties waar het krijtgesteente dagzoomt komen verspreid over de ganze streek voor. Zij zijn uitermate geschikt voor de bestudering van de geologie en van de voor de streek kenmerkende kalkflora. Onderaan in het krijtmassief komen groene glauconietrijke zanden voor, doorspekt met voor het grondwater ondoorlaatbare kleilagen, het zogenaamde "Vaalser Groenzand" of "formatie van Vaals". De afzetting dagzoomt enkel langs de bovenloop van de Noorbeek, in de Veursvallei stroomopwaarts van het gehucht Kwintin, over de gehele lengte van de vallei van de Gulp, onderaan de taluds van enkele holle wegen die deze dalen met de plateaus verbinden en langs de Berwijn. Het op de kleilagen stagnerende grondwater bereikt er de oppervlakte onder de vorm van talrijke bronnen.

Deze gesteenten zijn op hun beurt bedekt met Pleistoceen materiaal. De grindterrassen in Belgisch- en Nederlands Limburg zijn beddingsafzettingen, gevormd gedurende de laatste 700.000 jaar door erosie van de harde gesteenten in de bovenloop van de Maas en meegevoerd door de stroom tijdens het Kwartair (pleistoceen: ongeveer 3-0,01 miljoen jaar geleden). De zuidwest-noordoost verlopende sedimentatiegrens van de Pleistocene Maasterrassen bevindt zich halverwege tussen 's Gravenvoeren en Sint-Martens-Voeren op een hoogte van ongeveer 150 meter. Tijdens de Würmijstijd, die 10.000 jaar geleden eindigde, werd het landschap volledig bedekt met een homogene niveo-eolische lösslaag. In het Maasterrassen-gebied schommelt de dikte ervan overall tussen 2 en 4 meter.

De pleistocene lösslagen op de plateaus hebben zich gedurende het Holoceen (vanaf 10.000 jaar geleden tot op heden) onder invloed van het vochtig-gematigde klimaat ontwikkeld tot diepe, vruchtbare leemgronden met een hoge landbouwwaarde. De vallei van de Berwijn werd opgevuld met colluviale en alluviale leem-, klei-, zand-, en grindafzettingen.



De dalflanken in het westelijk gelegen Maasterrassenlandschap bestaan uit kalkrijke grind-, zand- en leemmengsels.

Het aanwezig zijn van de formatie van Vaals onderaan in de dalflanken resulteert in het voorkomen van natte verweringsklei en verweringsmergel.

Momenteel worden op de gemakkelijk te bewerken, vlakke, niet erosiegevoelige plateaus met diepe leemgronden op het grondgebied van Moelingen hoofdzakelijk akkerbouwgewassen verbouwd. De hellingen zijn bebost terwijl de meeste al dan niet met populieren beplante weiden en boomgaarden zich rond de dorpen bevinden. Het landschap is analoog met de leemstreek van droog Haspengouw.

De Berwijn, met zijn sterk meanderende bedding, ontspringt in de omgeving van Aubel en mondt uit in de Maas bij de Belgisch-Nederlandse grens in Moelingen. Het gemiddelde debiet bedraagt te Moelingen 1 m³ per seconde, maar kan na hevige regen of tijdens dooiperiodes oplopen tot 8 m³ per seconde. Daarmee is het meteen de grootste Voerense rivier.

Plantengeografisch behoort het gedeelte van de Voerstreek ten westen van 's Gravenvoeren tot het Brabants district.

Deze lage Maasterrassen en de alluviale vlakte van de Maas, stroomopwaarts van Wezet, worden traditioneel tot het fluviaal subdistrict van het Brabants district gerekend. De Atlanti-

sche Floraprovincie, waartoe gans Vlaanderen botanisch behoort, en de Middeneuropese gaan er in elkaar over.

Bij de grens met de gemeente Berneau bevinden zich enkele steile, naar het zuidoosten georiënteerde hellingsgraslanden. Deze graslanden hebben een zeer groot floristisch belang: het warme microklimaat dat heerst op de naar het zuiden gerichte hellingen en de kalkrijke bodem spelen hierbij een voornaam rol. Bovendien zijn dergelijke terreinen niet bijzonder geschikt voor het toepassen van moderne landbouwtechnieken en worden ze niet behandeld met kunstmest of herbiciden.

Planten die normaal in heel wat zuidelijker gelegen streken voorkomen bereiken op de zuiderhellingen hun meest noordelijke verspreidingsgrens.

Niet alleen fysische elementen zijn de oorzaak van de floristische rijkdom in

Zij wordt gekenmerkt door zich traag verspreidende, elders vrijwel ontbrekende, begrazingsresistente grassen en overwegend meerjarige kruiden. Sedert de Tweede Wereldoorlog ging het areaal sterk achteruit door de opkomst van de kunstmest, de mechanisatie in de landbouw en de schaalvergroting.

Het intensiever bemesten, beweiden en maaien van kalkgraslandvegetaties, wat op praktisch alle door hun ligging gemakkelijk te bewerken percelen reeds gebeurd is, heeft geleid tot de ontwikkeling van soortenarme glanshaver- en kamgrasweiden. Op de beboste delen van de helling treft men het Eiken-Haagbeukenbos aan, waarin talrijke voorjaarsbloeiërs voorkomen en waarvan de mantelgemeenschap, het Kornoeljestruweel plaatselijk goed te onderscheiden is. De weilanden die met de landbouwmachines bereikbaar zijn worden in-

De Voerstreek herbergt samen met Zuid-Limburg een belangrijk gedeelte van de Vlaamse dassenpopulatie. Op de beboste steile dalhelling langs de Berwijn komen meerdere burchten voor.

De soortenrijkdom aan landslakken neemt in Limburg duidelijk toe van de Zandstreek over de Leemstreek naar de Krijtstreek, gelijklopend met het kalkgehalte van de bodem. Ook het microklimaat schijnt van belang te zijn. De Wijngaardslak, onder de gastronomen misschien beter bekend als "*Escargot de Bourgogne*", is gebonden aan kalk voor de opbouw van het slakkenhuis en bereikt in Zuid-Limburg de noordgrens van haar areaal. De soort heeft een voorkeur voor brandnetelvelden.

Hubert Bats



dit gebied. Beweiding heeft het vegetatiepatroon verder gediversifieerd. Doordat het grazende vee meestal parallel met de helling loopt is er geleidelijk een trappenprofiel over praktisch de granse lengte van de dalflank ontstaan, met sterk door het vee betreden paden waarop tredplantvegetaties voorkomen, intensief begraaide maar praktisch niet betreden stroken, alsook voor het vee moeilijk bereikbare opervlakken die verruigen.

De vegetatie van deze hellingen behoort grotendeels tot het verbond der droge kalkgraslanden.

tensief bemest en herbergen bijgevolg een armere flora in vergelijking met de hoger beschreven kalkgrasland-hellingen. Enkele van deze werden beplant met hoogstamfruitbomen en afgesloten door hagen, hetgeen hun landschappelijk belang ten goede komt.

Drainage, aanplant van populieren, toepassen van kunstmest en herbiciden zijn de oorzaken van de kwaliteitsvermindering en verruiging gedurende de laatste decennia van de vegetatie van de meeste beekdalgraslanden en brongebieden met specifieke plantensoorten.

Wet- en Regelgeving

**BESLUIT
VAN DE VLAAMSE
REGERING VAN
12 OKTOBER 1994
TOT HET INSTELLEN VAN
EEN ONDERHOUDSPREMIE
VOOR GERANGSCHIKTE
LANDSCHAPPEN
(Belgisch Staatsblad
1 april 1995)**

Tot vóór kort was er geen decretale basis om een premiestelsel voor de landschapszorg in te voeren. Ofschoon de wet van 7 augustus 1931 op het behoud van monumenten en landschappen in haar tijd één der meest vooruitstrevende beleidsinstrumenten ter wereld was, vertoont deze wet een belangrijk hiaat doordat zij geen oog heeft voor de landschapsdynamiek. Om – in afwachting van een nieuw landschapsdecreet – toch een

vorm van landschapsbeheer toe te laten werd in artikel 13 van het decreet van 6 juli 1994 houdende bepalingen tot begeleiding van de aanpassing van de begroting 1994 het principe vastgelegd dat de overheid kan tussenkomen in de kosten voor onderhoudswerken in beschermde landschappen.

Met deze premiereregeling kan de overheid thans ook de eigenaars van beschermde en bijgevolg met beschermingsmaatregelen belaste landschappen aanmoedigen tot het dikwijls specifieke onderhoud dat een gerangschikt landschap vergt. In diverse gevallen zijn onderhoudswerkzaamheden voor de eigenaar economisch weinig of helemaal niet rendabel. Niettemin zijn dergelijke werkzaamheden voor het behoud van de intrinsieke waarde van ons landschappelijk patrimonium van het allergrootste belang. Op langere termijn behoeven ze onze landschappen voor langzame ontwaarding, waardoor dure en ingrijpende herstelwerken kunnen worden voorkomen.

Besluit van de Vlaamse regering tot het instellen van een onderhoudspremie voor gerangschikte landschappen

De Vlaamse regering,
Gelet op de wet van 7 augustus 1931 op het behoud van monumenten en landschappen, gewijzigd bij decreet van 14 juli 1993;

Gelet op het decreet van 6 juli 1994 houdende bepalingen tot begeleiding van de aanpassing van de begroting 1994, inzonderheid op artikel 13;

Gelet op het akkoord van de Vlaamse minister bevoegd voor begroting, gegeven op 28 september 1994;

Gelet op de wetten op de Raad van State, gecoördineerd op 12 januari 1973, inzonderheid op artikel 3, § 1, gewijzigd bij de wetten van 4 juli 1989;

Gelet op de dringende noodzakelijkheid;

Overwegende dat werken en werkzaamheden uitgevoerd met het oog op het onderhouden van gerangschikte landschappen een belangrijke bijdrage kunnen leveren voor de instandhouding van het cultureel erfgoed;

Overwegende dat door tijdig onder-

houd in belangrijke mate, ingrijpende en dure werken tot herstel van gerangschikte landschappen kunnen worden beperkt of vaak kunnen worden vermeden;

Overwegende dat het dringend noodzakelijk is te voorzien in de financiële ondersteuning van werken in gerangschikte landschappen;

Op voorstel van de Vlaamse minister van Verkeer, Buitenlandse Handel en Staatshervorming;

Na beraadslaging
Besluit:

Artikel 1. - Binnen de perken van de begrotingskredieten kan de Vlaamse regering een premie toekennen voor onderhoudswerken in een gerangschikt landschap.

Artikel 2. - Voor de toepassing van dit besluit wordt verstaan onder:

1° Vlaamse regering: de Vlaamse regering of haar gemachtigde;
2° Premienemer: de eigenaar of de houder van zakelijke rechten op het goed die de kosten van de werken draagt.

Artikel 3. - § 1. De volgende werken en werkzaamheden kunnen als onderhoudswerken in aanmerking komen voor de toepassing van dit besluit:

- 1) het onderhouden en herstellen van constructies en structuren in het landschap;
- 2) het herstellen van parkstructuren;
- 3) het heraanleggen, het ontslibben en het onderhouden van vijvers, wallen en grachten en het afvoeren van de vrijgekomen materialen;
- 4) het verbeteren van de waterbeheersing en van de bodemstabiliteit, behoudens in geklasseerde waterlopen;
- 5) het onderhouden en herstellen van lijn- en puntvormige landschapselementen zoals poelen, houtkanten en houtwallen, bomen, bomenrijen en hagen;
- 6) het onderhouden, herstellen en vervangen van de beplanting op percelen met houtige begroeiing;
- 7) het verwijderen van met het landschap onverenigbare houtige begroeiing;
- 8) het onderhouden, herstellen en beheren van graslanden;
- 9) het herstellen van de structuurkenmerken en waterlopen;

- 10) het onderhouden en herstellen van aarden wallen en dijken;
- 11) het opruimen en verwijderen van storende constructies;
- 12) het plaggen en afvoeren van plaggen, behalve in erkende natuurreservaten;
- 13) het snoeien, knotten, leiden en verzorgen van bomen, struiken en hagen.

§ 2. Onderhoudswerken zijn de werken en werkzaamheden die de Vlaamse regering als zodanig aanmerkt met het oog op het voorkomen van ontwaarding, de instandhouding en het onderhoud van een gerangschikt landschap en/of zijn waardevolle elementen, met inbegrip van de studies die vereist zijn om deze werken en werkzaamheden doelmatig en vakkundig te kunnen uitvoeren en voor zover deze studies effectief gevolgd worden door die werken.

Artikel 4. - De premie is niet van toepassing op goederen die eigendom zijn van de Staat, de Gemeenschappen en Gewesten en van de openbare instellingen die onder hun toezicht staan. Ook onderhoudswerken aan gerangschikte onroerende goederen of gedeelten van een onroerend goed bestemd voor onderwijs zoals bedoeld in artikel 127 § 1, 2° van de Grondwet vallen buiten het toepassingsgebied van dit besluit.

Artikel 5. - Om in aanmerking te komen voor een onderhoudspremie moet de premienemer de volgende verbintenissen onderschrijven:

- 1° de globaliteit van de onderhoudswerken waarvoor de premie is toegekend uit te voeren voor 1 oktober van het jaar na de toekenning van de premie;
- 2° alle meer- en bijwerken, boven de raming, te zijnen laste te nemen evenals de prijsverhogingen die het gevolg zijn van de stijging van lonen en materialen;
- 3° binnen de acht dagen bij de Vlaamse regering melding te maken van ernstige schade veroorzaakt door feiten buiten de verantwoordelijkheid van de premienemer zoals natuurrampen, vandalisme en andere gevallen van overmacht;
- 4° de op basis van een verzekeringscontract uitbetaalde schadevergoeding integraal te besteden aan het herstel van het landschap. In geval niet tot herstel wordt overgegaan

worden de schadevergoedingen ten belopen van de toegekende premie, afgestaan aan het Vlaams Gewest.

Artikel 6 - De premie bedraagt 40 % van de uitgaven voor de onderhoudswerken die de 600.000 frank niet overschrijden. Voor het gedeelte van de uitgaven meer dan 600.000 frank, doch minder dan of gelijk aan 1.200.000 frank, bedraagt de premie 25 %. Voor het gedeelte van de uitgaven boven de 1.200.000 frank wordt geen onderhoudspremie toegekend.

Deze bedragen zijn te verhogen met de BTW voor zover die niet door de premienemer kon worden gerecupereerd.

De premie wordt vastgesteld op basis van de in artikel 8, § 2, 2° vermelde raming. Indien de werken in eigen beheer worden uitgevoerd komen enkel de kosten voor de levering van materialen en diensten in aanmerking. Een onderhoudspremie die kleiner is dan 50.000 frank wordt niet toegekend.

Artikel 7. - § 1. De onderhoudspremie kan niet met terugwerkende kracht worden toegekend voor werken die reeds beëindigd zijn of in uitvoering zijn vóór de toekenning van de premie.

§ 2. De onderhoudspremie kan noch geheel noch gedeeltelijk gecumuleerd worden met enige andere bijdrage vanwege het Vlaamse Gewest die dezelfde bestemming heeft als bepaald in dit besluit.

§ 3. Met toepassing van dit besluit kan per premienemer jaarlijks slechts éénmaal een onderhoudspremie worden toegekend.

§ 4. Tijdens de uitvoering mag geen wijziging aangebracht worden aan de lijst van de goedgekeurde werken tenzij na goedkeuring door de Vlaamse regering. Indien dit aanleiding geeft tot verrekeningen in min en ingeval het eindbedrag der werken lager ligt dan de in artikel 8 § 2 bedoelde raming dan wordt de premie naar verhouding verminderd.

Artikel 8. - § 1. Om in aanmerking te komen voor de toekenning van een onderhoudspremie moeten de aanvragen in drievoud elk jaar uiterlijk op 1 oktober bij ter post aangetekend

schrijven ingediend of tegen ontvangstbewijs afgeven worden bij de respectieve buitendienst van het Bestuur Monumenten en Landschappen van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap.

§ 2. De aanvragen moeten, behoudens de in artikel 5 vermelde verbintenissen, de volgende documenten bevatten:

- 1° Een verslag waaruit blijkt dat de onderhoudswerken verantwoord zijn;
- 2° een beschrijving en kostenraming van de werken of werkzaamheden met een voorstel van de wijze van gunning van de werken of het voorstel dat de werken in eigen beheer worden uitgevoerd, eventueel vergezeld van foto's en/of plans ter verduidelijking;
- 3° een onderhoudsplan voor het gerangschikte landschap over een periode van vijf jaar;
- 4° een attest van de administratie van de BTW of een verklaring op erewoord die vermeldt dat de BTW op de onderhoudswerkzaamheden niet kan gerecupereerd worden;
- 5° alle vergunningen vereist om bedoelde werken uit te voeren

§ 3. Indien uitdrukkelijk vermeld kan de aanvraag tevens gelden als een aanvraag voor het uitvoeren van werken in een gerangschikt landschap overeenkomstig artikel 6 van de wet van 7 augustus 1931 en het besluit van de Vlaamse regering van 17 oktober 1984 houdende vaststelling van de voorwaarden waaraan de aanvragen tot het uitvoeren van werken moeten voldoen.

Artikel 9. - De Vlaamse regering onderzoekt of de in artikel 8 vermelde aanvraag al dan niet in aanmerking komt voor de toekenning van een onderhoudspremie en meldt dit binnen zestig dagen aan de premienemer.

- 1° Als het dossier voor goedkeuring in aanmerking komt geldt de datum waarop het volledige voor goedkeuring vatbaar dossier werd ingediend (dit is de datum van ontvangst bij de respectieve buitendienst van het Bestuur Monumenten en Landschappen), als datum van de aanvraag.
- 2° Indien het dossier onvolledig is bevonden of de waarborgen voor een vakkundige uitvoering onvoldoende worden geacht, wordt dit gemeld aan de premienemer met

de vermelding dat, en in welke zin, het dossier moet worden aangepast om voor goedkeuring in aanmerking te komen.

- 3° De Vlaamse regering kent de onderhoudspremie toe in de volgorde waarin de voor goedkeuring vatbare dossiers worden ingediend en brengt de premienemer op de hoogte van de toekenning.

Artikel 10. - § 1. De onderhoudspremie wordt in éénmaal uitbetaald na voorlegging van facturen van zodra door de Vlaamse regering is vastgesteld dat de werken beëindigd zijn en volgens de regels van de kunst zijn uitgevoerd. De premienemer verwittigt de respectieve buitendienst van het Bestuur Monumenten en Landschappen tijdig van de datum van aanvang en van beëindiging van de werken en legt de voor voldaan verklaarde facturen in éénmaal voor.

§ 2. De verantwoordingsstukken voor het uitbetalen van de premie moeten uiterlijk op 1 oktober van het jaar na de toekenning van de premie in het bezit zijn van de respectieve buitendienst van het Bestuur Monumenten en Landschappen. Het gedeelte van de premie waarvoor op dat ogenblik geen verantwoordingsstukken zijn ingediend, vervalt.

§ 3. De krachtens dit besluit toegekende onderhoudspremie mag niet worden aangewend voor enig andere oogmerk dan dit waarvoor de premie werd verleend. Bij niet-naleving van deze bepaling en van de bepalingen vervat in artikel 5 wordt de premie vervallen verklaard door de Vlaamse regering en wordt overgegaan tot de terugvordering ervan, vermeerderd met de wettelijke interest.

§ 4. Overeenkomstig artikel 8 § 3 kan de brief waarbij de Vlaamse regering aan de premienemer mededeelt dat hem een premie wordt toegekend tevens gelden als vergunning voor het uitvoeren van werken in een gerangschikt landschap, behoudens de toelating te verlenen met toepassing van artikel 6 van de wet van 7 augustus 1931 op het behoud van monumenten en landschappen.

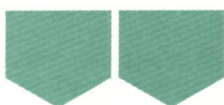
Artikel 11. - Dit besluit treedt in werking op 1 januari 1995.

Artikel 12. - De Vlaamse minister bevoegd voor monumenten en land-

schappen is belast met de uitvoering van dit besluit.

Brussel,
De minister-president van de Vlaamse regering,
L. Van Den Brande

De Vlaamse minister van Verkeer,
Buitenlandse Handel en Staatshervorming
J. Sauwens



Literatuur

FRANS VAN DIJK

Architecten-œuvres, en niet de minste, leiden vaak een sluimerend bestaan, wachtend op het moment dat ze door piëteitsvol onderzoek worden gereconstrueerd. Gebouwen die je dagdagelijks ziet maar daarom niet kent, waarvan de verwantschap je ontging, blijken dan plots het werk van éénzelfde architect. Zo verging het mij met Frans Van Dijk, auteur van het Hotel Métropole aan de Leysstraat, de Kreglinger-huizen op de Grote Markt, het Museum voor Schone Kunsten en de Sint-Michiël en Sint-Pieterkerk te Antwerpen, stuk voor stuk beeldbepalende elementen in het stadslandschap. Jos Huybrechts, een kleinzoon van Van Dijk, nam zijn op pensioenstelling te baat om de loopbaan van zijn grootvader in al zijn aspecten terug tot leven te brengen. Hij kon zich hiervoor beroepen op het bewaarde familie-archief en een postume levensschets opgesteld door zoon Henri Van Dijk, waarvan de gegevens door minutieus onderzoek in diverse archieven op hun waarheid werden getoetst. Het resultaat is een bescheiden ogende, maar niet minder gedetailleerde monografie, over een Antwerps architect uit de bloeiperiode van het eclectisme.

Frans Van Dijk (1853-1939), zoon van een schrijnwerker, studeerde architectuur aan de Koninklijke Academie voor

Schone Kunsten te Antwerpen, waar Joseph Schadde en Pieter Dens zijn belangrijkste leermeesters waren. Van 1870 tot 1881 was hij verbonden aan het atelier van Schadde, in gezelschap van ondermeer Eugeen Geefs en Jos Hertogs.

Het Antwerpen van na de 'Vrijmaking van de Schelde' kende een periode van belangrijke economische en demografische expansie, die werd vertaald in grootscheepse stedenbouwkundige werken. In de laatste drie decennia van de 19de eeuw werden de 'leien' aangelegd, het 'Zuid' verkaveld en de Scheldekaaien rechtgetrokken. Leysstraat en de Keyserlei verbonden de nieuwe "Middenstatie" met het stadscentrum; tussen de 'leien' en de Brialmontvesting verrezen nieuwe wijken met de Belgiëlei en Zurenborg als uitschieters. Dit vernieuwingsproces ging gepaard met uitgebreide bouwcampagnes zowel in de privé- als de openbare sector. Zij werden gedragen door een generatie architecten, die tot aan de Eerste Wereldoorlog trouw bleef aan het academisch geschoolde eclectisme, met een voorkeur voor renaissance – al of niet van Vlaamse oorsprong – en barok.

Een gedeelde vierde en tweede prijs in de wedstrijden voor de bouw van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in 1877 en 1879 brachten voor de jonge Van Dijk de eerste erkenning. In 1882 werd hij samen met eerste laureaat Jean-Jacques Winders belast met het ontwerp van het gebouw. Totnogtoe werd veelal

gesteld dat Winders het exterieur voor zijn rekening nam en Van Dijk de binneninrichting. Vergelijking van de wedstrijdontwerpen van beide laureaten leert echter dat ook de ordonnantie van voor-, zij- en achtergevels aan Van Dijk toe te schrijven zijn, en enkel de centrale colonnade met zegespannen het werk van Winders is.

Het auteurschap vormde jaren later nog het voorwerp van een polemiek in de plaatselijke pers, die Van Dijk beantwoordde met de uitgave van een brochure. Met de Sint-Michiël en Sint-Pieterkerk, uit 1893-1897, leverde Van Dijk een voor de tijd zeldzame neobyzantijns-romaanse 'basilica' af, en dit op vraag van het stadsbestuur dat oordeelde dat er al voldoende neogotische kerken waren. Kenmerkend voor het interieur is de kleurrijke toepassing van marmer en graniet, mozaïek- en cosmatenwerk, met name voor de zuilen, de bevoering, en de koorapsis. Het Hotel Métropole aan de Leysstraat, uit 1904, markeert met zijn door Ernest Dieltiens ontworpen pendant, in neobarokke praal de toegang tot de binnenstad in de as het Centraal Station. In de maritieme sector ontwierp de architect ondermeer de nu verdwenen hoofdzetel van de *Red Star Line*, de eerste Belgische graansilo en verschillende pakhuizen, met name het pakhuis *Vlaanderen* waarin een tiental jaar terug het Provinciaal Museum voor Fotografie werd ondergebracht. Voor de *N.V. voor het Bouwen van Burgershuizen Oost-Kwartier* leverde Van Dijk omstreeks de eeuw-

Antwerpen,
Cogels-Osylei
(L'Emulation, 1902,
pl. 31)



wisseling de ontwerpen voor een aantal huizengroepen aan de Cogels-Osylei en de Transvaalstraat.

Het neogotisch getinte *Boudewijn met den IJzeren Arm*, het Venetiaans geïnspireerde *Scaldis*, en de cottage *In de Twaalf Apostelen* behoren tot de blikvangers van deze wijk. Met de restauratie van het renaissancehuis *Spaengien*, en de wederopbouw van de gotische huizen *Den Spiegel* en *De Zwarte Arend* op de Grote Markt, in opdracht van de firma Kreglinger, toonde hij zich in dezelfde periode, naar het voorbeeld van zijn leermeester Joseph Schadde, een getrouw volgeling van Viollet-le-Duc. Op te merken valt dat het merendeel van zijn oeuvre grotendeels de tijd door-

stond en in ruime mate werd beschermd.

Frans Van Dijk Architect te Antwerpen, behandelt achtereenvolgens de familiekring, de opleiding tot architect, de deelname aan wedstrijden, de belangrijkste werken in chronologische volgorde, het overige oeuvre thematisch gegroepeerd, het professoraat en het lidmaatschap van diverse beroeps- en culturele verenigingen, het werk van zijn zoon, medewerker en opvolger Henri Van Dijk en een algemene situering. De belangrijkste verdienste van Huybrechs' monografie is ongetwijfeld de indrukwekkende hoeveelheid feitenmateriaal die wordt ontsloten, en de opmerkelijke

gedetailleerdheid waarmee de levensloop, de beroepsloopbaan en de verschillende bouwprojecten worden uiteengezet. In vergelijking hiermee valt de algemene situering van Frans Van Dijk, als vertegenwoordiger van de Antwerpse architectuur rond de eeuwwisseling, wat mager uit. Bij de behandeling van de projecten, zeker voor de belangrijkste realisaties, wordt echter uitvoerig de voorgeschiedenis en het bouwverloop geschetst, wordt veelvuldig geciteerd uit perscommentaren, en worden familiebanden en relaties met opdrachtgevers blootgelegd. Zo geeft de auteur toch een zij het dan fragmentarisch beeld van het architectuurbedrijf in het Antwerpen van die tijd. Misschien is het jammer dat voor de illustratie niet vaker werd geput uit het plannemateriaal dat het familie-archief, naast de gepubliceerde archief-foto's, vermoedelijk toch bevat. Een wat luxueuzer uitgave ware niet onwelkom geweest, maar allicht speelden hier economische motieven van vraag en aanbod op de boekenmarkt, die de 19de-eeuwse architectuur nog niet echt genegen is. Huybrechs bracht het boek trouwens in eigen beheer uit.

Het weze gezegd dat over deze en ook de voorgaande generatie Antwerpse architecten, met uitzondering van de nu voorliggende studie en de monografieën gewijd aan Bascourt (Strauven F., *Jos. Bascourt 1863-1927, Art Nouveau in Antwerpen*, Brussel, 1993) en Schadde (Meul V., *Joseph Schadde 1818-1894, Academicus en historiserend bouwmeester in de tweede helft van de 19de eeuw*, in *Monumenten en Landschappen*, 13/6, 1994), nog nauwelijks werd gepubliceerd. Het is wellicht wachten op de nazaten van Pieter Dens, Ernest Dieltiens, Emile Thielens, Alexis Van Mechelen, Jean-Jacques Winders, Jos Hertogs, Ernest Stordiau, de gebroeders Baeckelmans of Blomme om aan deze lacune te voldoen.

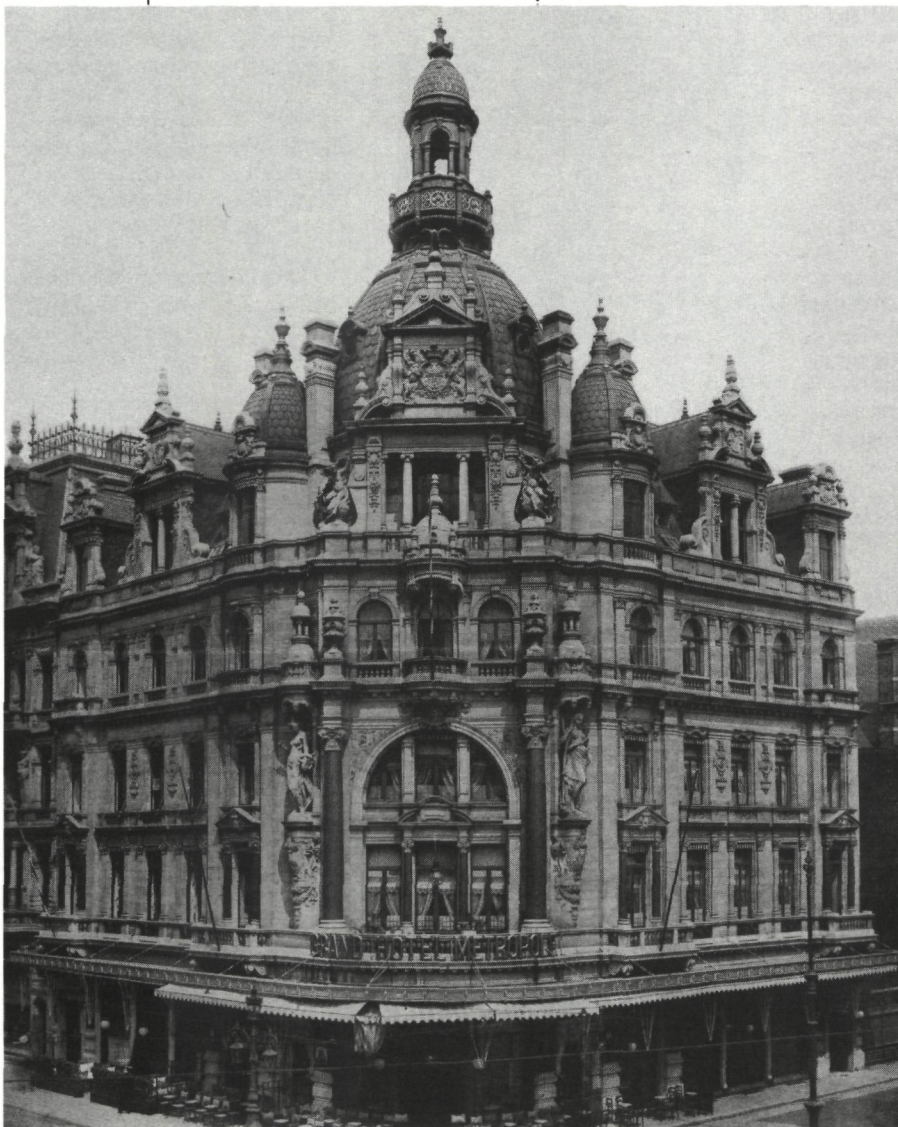
Jo Braeken

Frans Van Dijk Architect te Antwerpen

Auteur: Jos Huybrechs
268 p., 80 ill.

Uitgave: Jos Huybrechs,
Tolstraat 66, 2000 Antwerpen
(verkrijgbaar in de boekhandel)
ISBN 90 289 2089 7
Prijs: 950,-Bfr.

Antwerpen, Leysstraat
(L'Emulation, 1904,
pl. 49-50)



Tentoon- stellingen

GLAS ZONDER GLANS

Onder deze titel loopt nog tot 11 juni in het Museum Vleeshuis te Antwerpen een kleine, maar interessante tentoonstelling van gebruiksglas, bij opgravingen teruggevonden in Nederland en Vlaanderen, en daterend uit de periode 1300-1800.

Voor dit gebruiksglas bestond tot voor kort, ook bij archeologen, slechts weinig belangstelling. In de afdelingen oude kunstnijverheid van onze musea werden enkel pronkstukken getoond, vervaardigd voor speciale gelegenheden of als sierobject. Het eigenlijke gebruiksglas, in vroeger eeuwen vaak in vele tienduizenden exemplaren gefabriceerd, was echter nauwelijks gedocumenteerd want nagenoeg volledig verdwenen. Glas, dat een relatief duur materiaal was, werd immers op grote schaal gerecycleerd en opnieuw gesmolten in de glasovens.

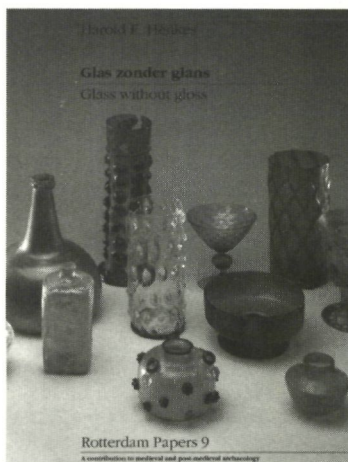
Slechts een klein percentage van de volledige productie kwam aldus terecht in archeologische contexten zoals afvalkuilen en beerputten, waar de samenstelling van de bodem of het glas zelf er bovendien voor zorgde dat een deel van het materiaal volledig verteerd of zwaar werd aangetast.

De huidige tentoonstelling, overgenomen van het Museum Boymans-Van Beuningen in Rotterdam, toont een mooi en intelligent gepresenteerd overzicht van de vondsten en de kennis van gebruiksglas in de Lage

Landen. De presentatie is aantrekkelijk en overzichtelijk, de tekstpaneeltjes goed leesbaar (!) en de verwijzingen zijn duidelijk aangebracht.

De tentoonstelling wordt aangevuld met een presentatie van glasvondsten, opgegraven door de archeologische dienst van de stad Antwerpen.

Belangrijker voor de vakarcheoloog is echter de begeleidende publikatie, geschreven door H.E. Henkes, wiens collectie de kern van de tentoonstelling vormt. Het is een echt standaardwerk geworden, gepubliceerd in de



reeks *Rotterdam Papers*, en een welkome aanvulling van belangrijke publikaties die de laatste tijd verschenen in Duitsland en Frankrijk.

Het werk vangt aan met het vastleggen en benoemen van vormen en typen (dikwijls een bron van verwarring) en van de glassoorten.

De eigenlijke catalogus is ingedeeld in 7 tijdvakken van telkens 100 jaar (tijdvak I: 1250-1350), waarbinnen telkens in een vaste volgorde de voorkomende vormen en typen worden besproken. Bij elk catalogusnummer hoort een wetenschappelijke beschrijving, terwijl verspreidingskaarten en begeleidende teksten de besproken stukken in een ruimere context situeren. Hierbij behoren ook verwijzingen naar andere publikaties en vakliteratuur.

Zowel in het boek als in de tentoonstelling wordt aandacht besteed aan het opduiken van gebruiksglas in eigentijdse illustraties (schilderijen, prenten en gravures), die een duidelijk beeld geven van het gebruik van deze

glazen voorwerpen.

Hetzelfde gebeurt in een tweede, kleinere publikatie waarin slechts enkele opvallende types worden toegelicht en besproken. Het boekje eindigt met een bespreking van het glas afgebeeld in het schilderij *De Emmausgangers* van Han van Meegeren, waaruit blijkt dat de schilder bij zijn streven naar een perfecte Vermeervervalsing zelf door de mand viel, daar hij, wellicht onwetend, als model voor de drinkglazen een onnauwkeurige 19de-eeuwse imitatie van 17de-eeuwse berkemeiers gebruikte.

Dirk Van Eenhooge

Glas zonder glans. Gebruiksglas uit de bodem van Nederland en Vlaanderen, 1300-1800, Museum Vleeshuis, Antwerpen, tot 11 juni.

Harold E. Henkes, *Glas zonder glans. Vijf eeuwen gebruiksglas uit de bodem van de Lage Landen. 1300-1800*, (Rotterdam Papers 9), Rotterdam, 1994.

A.G.A. van Drongen en Harold E. Henkes, *Gebruiksglas in beeld en verbeelding*, Rotterdam, 1994.

LEOPOLD II - URBANIST. DOCUMENTEN UIT DE KONINKLIJKE VERZAMELINGEN

Leopold II is méér dan enkel de koning die ons een kolonie schonk en de forten van Luik; de mondaine verschijning met de lange witte baard. Zijn passie voor bouwkunst en stedsbouw – *l'art de dehors*, zoals hij het noemde – die hem tot op het sterfbed achtervolgde, is niet minder bekend. Zijn realisaties zijn nog tastbaar aanwezig en bepalen in belangrijke mate het uitzicht van Brussel en – ten dele – de kuststreek.

De stedsbouwkundige visie van Leopold II steunde hoofdzakelijk op drie beginselen.

Ten eerste het opvrolijken van het stadslandschap door groene zones, het beschermen van het bestaande stedschoon door het aankopen en openstellen van parken en het aanleggen van ander openbaar groen.





Bouw van de Koninklijke Galerijen naar een ontwerp van Charles Girault. Op de achtergrond het Royal Palace Hotel te Oostende (foto uit 1906 - Archief Koninklijk Paleis Brussel)

Daarnaast het ontsluiten van de dichtbevolkte steden door de aanleg van brede, fraai beplante lanen, waarop residentiële wijken aansluiten en waarlangs stadsbewoners snel het platteland kunnen bereiken. Monumentale gebouwen tenslotte, die de accenten, de blikvangers moesten vormen van de globale urbanisatie.

De opsomming van de koninklijke initiatieven is indrukwekkend: de Koningstuin aan de Louizalaan in Brussel; de parken van Sint-Gillis en Vorst; de vergroting van het Koninklijk domein en de wegeaanleg in Laken; het Prinses Stefanie-, het Prinses Clementina-plein en het Koningin Maria-Hendrikapark in Oostende; de triomfboog in het Jubelpark te Brussel; het museum van Tervuren; de verfraaiing van de paleizen van Brussel en Laken met de koninklijke serres; de aanleg van de majestueuze Tervurenlaan, Koninklijke Parklaan, Meiselaan en Vorstlaan; de Japanse Toren en het Chinese paviljoen; de bebossing van de duinen tussen Blankenberge en Oostende; de uitbreiding van Oostende richting Mariakerke; de Wellington Renbaan, de Venetiaanse Gaanderijen en de Koninginnenlaan in Oostende; de golf-terreinen in Tervuren en De Haan; de verbouwing van de kastelen van Ciergnon en Ardenne.

Zijn Koninklijke Schenking aan de Belgische Staat omvatte niet minder dan 7500 ha eigendommen verdeeld over Ardenne, Ciergnon, Laken, Brussel, Oostende, Tervuren, Nieuwpoort, Vorst en Sint-Gillis.

Architecten deden vanzelfsprekend hun uiterste best om deze koninklijke

opdrachten zo schitterend en rijkelijk mogelijk te presenteren. Er bestaan van deze bouwprojecten dan ook bijzonder fraai ingekleurde perspectieftekeningen en kunstige aquarellen. Deze documenten bevinden zich grotendeels in het Koninklijk Paleis in Brussel en de *Archives Nationales* in Parijs, en vele worden in Oostende voor de eerste keer tentoongesteld. De bezoeker wordt als het ware een blik gegund op documenten die uitsluitend voor de koning bestemd waren.

De architectuurontwerpen worden in hun tijds kader gesitueerd door historische foto's. Ze zijn afkomstig uit de koninklijke verzamelingen en een unieke collectie in Parijs die nog originele glasplaten uit die tijd bewaart. Het hoeft niet onderstreept te worden dat de site waarin de tentoonstelling plaatsvindt, de *Venetiaanse Gaanderijen*, een realisatie van Leopold II is.

De verwezenlijkingen van Leopold II markeren een belangrijke – en onvolledig gekende – periode van de Belgische cultuurgeschiedenis. Verder is Leopold II één van de meest eminente – en beruchte – vertegenwoordigers van het aristocratisch kapitalisme, en is zijn mythe ver buiten onze grenzen verspreid. Hoe belangrijk Leopold II ook was, nog nooit werd er een tentoonstelling specifiek aan hem gewijd, laat staan aan zijn stedenbouwkundige exploten.

Oostende, dat onder de lokaties die Leopold II voor zijn grootse projecten uitkoos een prominente plaats inneemt, draagt hiervan de primeur weg.

Leopold II - Urbanist Documenten uit de Koninklijke verzamelingen in de Venetiaanse Gaanderijen, Zeedijk, Oostende van 27 mei tot 24 september 1995, dagelijks van 14 uur tot 19 uur.

Voor alle inlichtingen:
Dienst Cultuur Oostende, Stadhuis - Leopold II-laan - 8400 Oostende.
Tel.: 0032/59/80.55.00.
Fax: 0032/59/80.65.47.

VERBORGEN SCHATEN VAN HET MUSEUM TE TERVUREN

Van 11 mei tot 26 november 1995, stelt het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika gedurende slechts enkele maanden een selectie van 250 meesterwerken voor, waarvan vele nooit eerder aan het publiek werden getoond: gelaats- en stulp-maskers, kracht- en voorouderbeelden, alsook gesculpteerde gebruiksvoorwerpen.

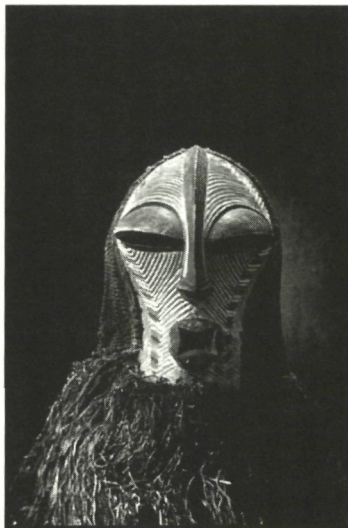
Historiek

Het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika werd gesticht in 1898. De aanleg van de verzamelingen werd echter reeds eerder aangevat, met het oog op de tentoonstelling in Antwerpen (1894) en de wereldtentoonstelling in

Brussel (1897). Bij deze laatste werd de Afrikaanse afdeling in een paleis ondergebracht dat op de ruïnes van het Prins van Oranje-paviljoen was opgetrokken. Het succes van de Afrikaanse afdeling was zo overweldigend dat de tijdelijke 'show' tot een permanente tentoonstelling werd omgevormd. Het *Kongo-Museum* was geboren.

In 1898, vanaf de stichting van het Museum, werd een wetenschappelijke zending op touw gezet onder leiding van Commandant Lemaire. Vijf jaar later was de ruimte voor de verzamelingen in het oude gebouw reeds te nauw geworden zodat Koning Leopold II besloot een nieuw museum te laten bouwen. Hij vertrouwde dit werk toe aan architect Charles Girault, ontwerper van het *Petit Palais* te Parijs. Het nieuwe museum – het huidige gebouw – werd in 1910 ingehuldigd, minder dan een jaar na het overlijden van Koning Leopold II. Het *Kongo-Museum* werd toen omgedoopt tot het *Museum van Belgisch Kongo*. Ook dit keer ging de inhuldiging gepaard met een internationaal gebeuren, namelijk de wereldtentoonstelling te Brussel.

Sinds zijn oprichting waren de onderzoeksactiviteiten van het Museum te Tervuren multi-disciplinair en verzamelingen vormden zich zowel op het domein van de etnografie en foto-documentatie, als op het vlak van de natuur- en economische wetenschappen. Deze multi-discipliniteit bevordert een permanente samenwerking



tussen de verschillende disciplines. Zo wordt bijvoorbeeld de ervaring en de verworven kennis in tropische houtsoorten door de specialisten van het museum reeds sinds enkele decennia aangewend om de houtsoorten die in de Afrikaanse sculpturen worden verwerkt, te identificeren. En dank zij het departement zoölogie kunnen de geheimen van ivoor, been en andere dierlijke materies die zich vaak in Afrikaanse rituele voorwerpen bevinden, ontsluit worden.

De etnografische verzamelingen

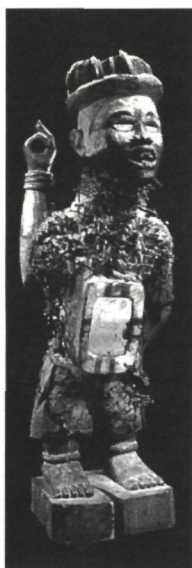
Deze verzamelingen kwamen tot stand door giften, aankopen bij parti-

culieren of op veilingen en negentig jaar wetenschappelijke activiteiten in Afrika. De collecties van het Museum te Tervuren onderscheiden zich vooral door de hoge anciënniteit van de voorwerpen. Van een groot deel van de oudste voorwerpen die rond de eeuwwisseling werden verzameld, zijn datum en plaats van herkomst gekend; ontdekt in hun traditioneel kader, hebben deze voorwerpen onmiddellijk hun weg gevonden naar de verzamelingen van het Museum en hun geschiedenis kan achterhaald worden aan de hand van archieven en andere documenten. Van 1898 af werden vele voorwerpen en gegevens bij de verschillende etnische groepen verzameld, ofwel tijdens wetenschappelijke zendingen in opdracht van het Museum, ofwel door missionarissen of koloniale administrateurs die vertrouwd waren met de wetenschappelijke doelstellingen die het Museum te Tervuren nastreefde.

De kolonisatie en de evangelisatie die zich vanaf die periode en gedurende de volgende decennia ontplooiden, ging gepaard met een accumulatieproces dat aan de Afrikaanse samenlevingen min of meer krachtadig werd opgedrongen en dat overal hetzelfde resultaat had, namelijk het geleidelijk verdwijnen van de traditionele culturele waarden, de eigen politieke systemen, de riten en de denksystemen wat leidde tot de vernietiging of de verdwijning van de voorwerpen die met de traditionele waarden verbonden waren. Hoe men

Het Afrikamuseum
te Tervuren
(foto A.C.L.)





de historische schok die de kolonisatie tweegebracht heeft vandaag ook moge beoordelen, het is onbetwistbaar dat zonder de wetenschappelijke inspanningen van het Museum te Tervuren en andere gelijkaardige instellingen vele Afrikaanse voorwerpen heden totaal zouden verdwenen zijn.

Om een idee te geven van de rijkdom van het Museum, mogen enkele cijfers volstaan. Vóór 1910 telden de etnografische collecties meer dan 30.000 voorwerpen; een halve eeuw later – nog voor de aandacht in het Westen voor de Afrikaanse kunst plotseling toenam en haar een verdiende plaats in de kunstwereld bezorgde – was dit aantal tot ongeveer 100.000 gestegen. Na de onafhankelijkheid van de Afrikaanse landen heeft het Museum zijn verzamelingen veruimd. Eerst werd de aandacht verlegd naar gans Afrika bezuiden de Sahara, later werd eveneens sporadisch materiaal verzameld uit de rest van de wereld. Heden tellen de reserves van de afdelingen Etnografie en Organologie meer dan 200.000 voorwerpen waarvan er slechts 800 permanent in de zalen van het Museum worden tentoongesteld, verdeeld over 52 vitrines, met elk 15 tot 20 voorwerpen.

Tot op heden bleven de overige werken grotendeels onbekend bij het publiek. Slechts enkele kenners hebben de gelegenheid gehad er een zeer beperkt gedeelte van te ontdekken of enkele stukken te bewonderen die aan één of andere instelling ter gelegenheid van een tijdelijke tentoonstelling uitgeleend werden.

De selectie

De selectie van de Midden-Afrikaanse stukken, waarvan sommige heel oud en zeldzaam zijn, gebeurde voornamelijk op grond van esthetische criteria.

Westerse kunstenaars als Braque, Apollinaire, Matisse, Picasso waren bij de eersten om de esthetische en expressieve kracht van de Afrikaanse kunst naar waarde te schatten. Sinds de ontdekking van deze andere wereld, werd heel wat geschreven over de onmiskenbare esthetiek van tal van Afrikaanse beeldhouwwerken. Tal van colloquia werden georganiseerd, tal van vragen geformuleerd. Welke verbanden zijn er tussen de manier waarop een liefhebber van

Afrikaanse kunst aankijkt tegen een kunstwerk dat uit zijn context is gehaald en de manier waarop de schepper ertegen aankijkt? Hoe wordt schoonheid gedefinieerd in een andere cultuur dan deze van hem die zich over die vraag buigt? Welk belang hechtte de kunstenaar aan het begrip schoonheid toen hij het concept bedacht en de bewegingen uitvoerde tot het vervaardigen van een beeld; een beeld waarvan de vorm en de eigenschappen van dien aard zouden zijn dat zij op ritueel vlak een goed cultusvoorwerp werden of een statussymbool voor één of andere koning? Op al deze vragen werden tot op vandaag slechts gedeeltelijke antwoorden gegeven.

De selectie zelf geschiedde in twee opeenvolgende fasen. Een voorbereidend comité selecteerde 450 meesterwerken uit de 250.000 voorwerpen beschikbaar in de reserves en in de museumzalen. De definitieve keuze werd overgelaten aan een internationaal comité samengesteld uit Belgische en buitenlandse specialisten. Ongewoon voor een kunsttentoonstelling is wel dat men bewust ruimte liet voor persoonlijke opvattingen. Meerdere specialisten werden geraadpleegd en elk van hen stelde zijn persoonlijke selectie voor.

De catalogus

Een museum kan het uiteraard niet louter bij een tentoonstelling laten. Bedoeling was om ook, via een catalogus, de verborgen dimensie te verklaren naast de louter esthetische dimensie. Kortom, om de echte reden van het bestaan van de werken toe te lichten. Het culturele kader waarbinnen de kunstwerken ontstaan zijn, is immers essentieel om hen het statuut van 'getuigenis van een beschaving' te geven.

De catalogus *Schatten van het Museum te Tervuren* (400 pp., 1.450,- Bfr.), uitgegeven door de Afdeling Etnografie van het museum, omvat naast voorwoorden door Dr. Thys van den Audenaerde (Directeur) en Dr. G. Verswijver (Hoofd van de Afdeling Etnografie), en een inleiding door Dr. A. Nicolas (Conservator van het Musée d'Arts africains, océaniens et amériidiens, Marseille), 250 vol-pagina kleurfoto's van Roger Asselberghs en teksten van een 24 binnen- en buitenlandse deskundigen, kunsthistorici en/of antropologen, geïllustreerd met klein-formaat zwart-wit replica's van

de kleurfoto's. Elk object wordt overigens afzonderlijk beschreven in het tweede deel van de catalogus.

Ook de publikatie *Objets-Signes d'Afrique* (980,- Bfr.), onder leiding van Luc de Heusch, (ULB, Brussel) in de *Annalen van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika* (Tervuren, reeks Menswetenschappen) wordt uitgegeven naar aanleiding van de tentoonstelling *Verborgene Schatten*. Het geeft alvast de richting aan van de toekomstige thematische tentoonstellingen die de Afdeling Etnografie van het KMMA van plan is voor te stellen.

Verborgene Schatten van het Museum te Tervuren. Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, Leuvensesteenweg 13, 3080 Tervuren, tel.: 769.52.11
Openingsuren: van 11 mei tot 25 november 1995, dagelijks van 9 uur tot 17 u 30. Vanaf 16 oktober van 10 uur tot 16 u 30.
Toegangspreis 200,-fr.
Studenten en senioren 150,-fr.
Groepen 130,-fr. Forfaitair tarief NMBS (trein + tram + museum).
Jongerenateliers: Educatieve Dienst: tel. 769.52.00

Buitenland

WTA-SEMINARIE TE MAASTRICHT

Op 2 en 3 maart 1995 vond in Maastricht de jaarvergadering van de WTA plaats. WTA staat voor "Wissenschaftlich-Technischer Arbeitskreis für Denkmalpflege und Bauwerkssanierung". Deze Duitse vereniging bestaat reeds 11 jaar en groepeerd een 400-tal 'deskundigen' op het vlak van bouwrenovatie en monumentenzorg. Deze komen zowel uit de industrie als uit overheid, instellingen, researchafdelingen of adviesorganen.

Zij proberen de technische kennis op het vlak van restauratie en onderhoud te verbeteren door middel van het uitbrengen van richtlijnen (de zogenaamde *Merkblätter*, voorbereid in diverse werkgroepen) en de organisatie van lezingen, seminars

In 1992 werd tevens een Nederlands-Vlaamse afdeling opgericht. Deze telt nu reeds een 40-tal leden. De bedoeling van WTA NL-VL is te pogen een zelfde uitbouw te krijgen als de Duitse moedervereniging. Er werden in 1994 2 studiedagen georganiseerd, met name op 7 april in Eindhoven met als titel *Restaureren - conserveren*, en op 18 november in Gent over *Kleur bekennen: historische en moderne verf-systemen in de monumentenzorg*.

Op 2 en 3 maart 1995 organiseerde de Duitse WTA haar jaarvergadering in Maastricht. Op 2 maart werd de werking van WTA in 1994 besproken en op 3 maart werd tevens het externe publiek toegelaten op de lezingen door een aantal Nederlandse en Vlaamse deskundigen.

Uit de verscheidene interessante lezingen noteren we ondermeer dat hier het *Expert system for evaluating the deterioration of ancient brick structures (MDDS)* werd voorgesteld. Dit systeem wordt ontwikkeld in een samenwerkingsverband tussen de KU-Leuven, TNO-Delft en een aantal kleinere partners, en wordt gesteund door de Europese Unie. Hierbij is het de bedoeling een gecomputeriseerde schade-atlas op te stellen voor alle mogelijke problemen die zich kunnen voordoen aan baksteenmetselwerk. Via een vraag-en-antwoord systeem wordt een diagnose-voorstel gemaakt. Het computer-programma (dat vrij omvattend is) richt zich tot die personen met een zekere, doch beperkte, voorkennis van metselwerk. Een mogelijke doelgroep zou bijvoorbeeld de Monumentenwacht kunnen zijn. Ook studenten, architecten en gebouwverantwoordelijken worden als mogelijke geïnteresseerden beschouwd. Tegen het einde van dit jaar wordt de concrete toepassing voorzien. Het project lijkt alleszins belovend genoeg om verder op te volgen. Concreet bleek tevens belangstelling te bestaan voor een gedrukte versie van een schade-atlas.

Karel Robijns

Belangstellenden voor de werking van WTA kunnen steeds contact opnemen met het secretariaat in Nederland: de heer Tellings, J.J. Slauerhofflaan 31, 2624 JV Delft, telefoon 015/61.88.37 of via het Belgisch correspondentieadres de heer De Witte, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Jubelpark 1, 1000 Brussel, telefoon 02/511.18.40.

"IN PARADISUM DEDUCANT TE ANGELI..." IN MEMORIAM ARCHITECT LUC DUGARDIJN (26 mei 1929 - 5 april 1994)

Wij kwijten ons van de droevige maar zalvende plicht aandacht te wijden aan de nagedachtenis van een bijzonder binnensmens, die ter ziele ging na in zijn leven een belangrijke rol gespeeld te hebben in de monumentenzorg van zijn binnensmens geboortestad Brugge.

Luc Dugardijn werd op 26 mei te Brugge geboren als zoon van architect Antoine Dugardijn. Hij studeerde aan het Sint-Lucasinstituut te Gent en aan het Nationaal Hoger Instituut voor Architectuur (te Kameren), waar hij het

diploma van architect behaalde. In 1954 vestigde hij zich te Brugge als zelfstandig architect.

Wanneer wij zijn loopbaan overschouwen, valt het ruime aandeel van restauraties op, niet enkel van waardevolle privé-woonhuizen, doch ook van grote openbare gebouwen in Brugge.

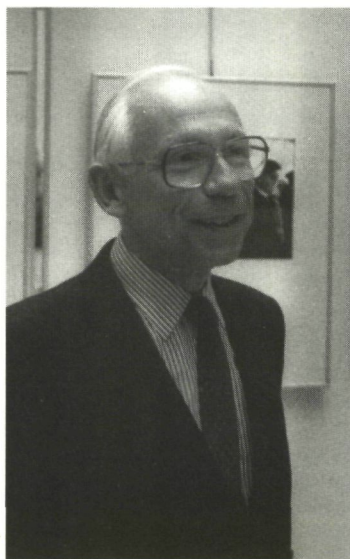
Wij sommen op:

- De Jeruzalemkerk - glasramen (1965-1966), toren en kerk (1968-1970), sacristie (1971-1972), grafmonumenten Adornes (1983);
- De Sint-Walburgakerk - voor-en zijgevels (1967-1973), torendak (1969), binnenrestauratie (1978-1980), orangerie (1992);
- De proosdij van Sint-Donaas (1973-1975);
- De gildehuizen van de Timmerlieden en de Schoenmakers in de Steenstraat (thans Kredietbank) (1980-1985);
- De voormalige kapel 't Keerske in de Philip Stockstraat (1983-1988);
- Huis Vasquez in de Zilverstraat 38 (1987);
- Te Lissewege de Onze-Lieve-Vrouwewerk (sinds 1965), benevens een groot aantal herstellingen en restauratie van historische woonhuizen in de Brugse binnenstad.

Onder de grote lopende restauratiewerken onder zijn leiding, is zeker de Sint-Salvatorskathedraal te vermelden, waar hij de coördinatie waarnam van de werkzaamheden die in associatie met de architecten Luc Vermeersch en Piet Vierin verliepen.

In al deze restauraties valt de gevoelige benadering op van de authentieke materie waaruit het monument is opgebouwd. Luc Dugardijn realiseerde 'zachte' restauraties, ook al waren de structurele ingrepen, nodig om het monument in stand te houden, soms zwaar. Kenmerkend hiervoor is zijn behandeling van het witsteen, zoals in het voorbeeld van de Sint-Walburgakerk, waar de restauratie op tijd werd stopgezet om een al te drastische vervanging van de oude steen en een te hard resultaat te vermijden.

Anderzijds werden aan de kennis van het restauratie-métier nooit toegevoegen gedaan: enkel het allerbeste werd door Luc Dugardijn aanvaard, in de wetenschap dat enkel een gedegen uitvoering van de werken garant kan staan voor de levensduur.



Ook zijn nieuwbouw getuigt van deze zelfde zin voor kwaliteit. Zijn *Jeugdbibliotheek* (1970) in de Spanjaardstraat zal ongetwijfeld de geschiedenis ingaan als een schoolvoorbeeld van geslaagde 'integratiearchitectuur'. In dit verband vermelden wij ook de stadsbibliotheek *De Biekerf* (1977-1986 in associatie met L. Vermeersch).

"De ervaring heeft Luc Dugardijn geleerd dat nieuwbouw in de historische stadskern kleinschalig moet zijn. Het morfologisch gegroeid gegeven loopt gevaar door grootschalige projecten aangetast te worden. De nieuwe expressies gaan indruisen tegen de omgeving zodat er littekens in het stadsbeeld ontstaan".
(Stenen Herleven, p. 208)

Luc Dugardijn was ook een geëngageerd man. Hij was lid van de Kerkfabriek van Sint-Walburga (sinds 1962), gebouw dat hij verzorgde als ware het zijn eigen huis. Sint-Walburga was door zijn toedoen een der best onderhouden kerken van Vlaanderen. In 1986 trad hij toe tot de Edele Konfrerie van het Heilig Bloed, waarvan hij in 1990 proost werd. De verering van de relikwie van het Heilig Bloed, die zorgvuldig door de Edele Konfrerie wordt bewaard, is tot op vandaag vrij populair gebleven. Iedere vrijdag wordt de relikwie voor de gelovigen in de kapel uitgesteld en jaarlijks gaat op Hemelvaartdag de Heilige Bloedprocessie door Brugge, gebeurtenis die steeds door duizenden belangstellenden uit binnen- en buitenland wordt bijgewoond. Voorts was hij ook Commandeur van de Orde van het Heilig Graf van Jeruzalem.

Sinds 1980 was hij lid van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen, afdeling West-Vlaanderen. Zijn rijp oordeel werd door de vergadering algemeen sterk geapprecieerd. Wij herinneren ons vooral zijn bekommernis om de toekomst van de laatste, nog privé bewoonde, grote Brugse herenhuizen, waar bij elke noodzakelijke functiewijziging het kenmerkende dreigt verloren te gaan.

Wij betuigen aan de naastbestaanden onze oprechte gevoelens van deelneming, in het bijzonder aan zijn echtgenote en vier kinderen, en aan de trouwe medewerkers van het bureau.

Miek Goossens

ARCHEOLOGIE EN MONUMENTENZORG BINNEN HANDBEREIK

In vier Vlaamse provincies organiseert Jeugd en Cultureel Erfgoed Vlaanderen tijdens de zomermaanden educatieve opgravingskampen voor jongeren vanaf 16 jaar. Wie van de vakantie meer verwacht dan een verdiende rustperiode, kan mee ontdekken hoe levend en tastbaar ons verleden in de wereld van vandaag nog aanwezig is.

Tijdens twaalfdaagse opgravingskampen krijgen de deelnemers de gelegenheid onder deskundige begeleiding creatief mee te werken aan alle facetten van het archeologisch onderzoek en de conservering van enkele van de talrijke historische sites die Vlaanderen rijk is. Aan de hand van uitleg te velde, plaatselijke streekverkenning, uitstappen, lezingen en dergelijke meer wordt bovendien rijkelijk tekst en toelichting verschaft.

Op het programma staan 5 kampsessies, gespreid over vier sites: In Alseberg organiseert Jeugd en Cultureel Erfgoed een eerste educatief opgravings- en conserveringskamp. Het betreft hier het Molenpand, een bijgebouw van de voormalige papier- en kartonfabriek Winderickx.

Daarnaast verleent Jeugd en Cultureel Erfgoed voor de vijfde maal zijn medewerking aan het project van het Instituut voor het Archeologisch Patrimonium te Ename (nabij Oudenaarde). Ook hier zal dit jaar de nadruk gelegd worden op het opgraven van een vroegmiddeleeuwse haven- en handelsnederzetting. Ook worden de laatste onontgonnen resten van de latere benedictijnenabdij vrijgelegd.

Eveneens in samenwerking met het Instituut voor het Archeologisch Patrimonium zijn de opgravingen van het middeleeuwse - verdwenen - vissersdorp te Walraversijde (Oostende). De hoofdbedoeling is hier een inzicht te krijgen in de levensomstandigheden van de bewoners in de 14de en 15de eeuw.

In de middeleeuwse burchtruïne Pietersheim (Lanaken) worden Europese studenten of jonge afgestudeerden uitgenodigd om zich gedurende drie weken te verdiepen in de renovatie, restauratie en herinrichting van de historische burchtkapel. Tijdens het

eerste kamp (twee weken) staat de archeologie centraal en wordt de verdwenen westvleugel van het kasteel verder opgegraven.

Alle activiteiten vinden plaats in de aangename, ontspannen sfeer van een zomers vakantiecamp. Per sessie worden maximum twintig jongeren toegelaten.

Wie meer wil weten, kan contact opnemen met Jeugd en Cultureel Erfgoed v.z.w., p/a Wim Tiri - XII Apostelenstraat 20 - 2800 Mechelen.
Tel.: 015/21.04.84.
Fax.: 015/21.88.70.

MONUMENT TE KOOP

OPENBARE VERKOPING VAN Te restaureren LANDHUIS MET TUIN TE HOVE
Appelkantstraat 1, groot 1.170 m² alsmede PERCEEL ACHTERGROND achter Appelkantstraat 3, groot 385 m²

Notaris Staf Huybrechts zal op donderdag 8 juni 1995 om 17 uur in café "De Eendracht", te Hove, Lintsesteenweg 1, openbaar verkopen in één enkele zitting onder opschortende voorwaarde van afwezigheid van hoger bod:

Gemeente Hove

Lot 1: uitstekend gelegen woonhuis, Appelkantstraat 1, groot 1170 m², K.I. 27.260 fr., gebouwd in "Nieuwe Zakelijkheid"-stijl naar een ontwerp van E. Van Steenberghe, begrijpende:

Onderaards: kelder; gelijkvloers: drie plaatsen alsmede eetkamermeubilair; eerste verdieping: drie plaatsen; Als monument beschermd bij Ministerieel Besluit van 15 maart 1995. klein beschrijf mogelijk

Lot 2: een perceel achtergrond achter het eigendom Appelkantstraat 3, groot 385 m²;

Onmiddellijk beschikbaar

Bezichtiging: woensdag 17-19 uur
zaterdag 15-17 uur

NOTARIS STAF HUYBRECHTS
KAPELSTRAAT 25 te 2450 HOVE
tel.: (03)455 85 32 en 455 06 32
en NOTARIS DAAN SMETS
ST. BENEDICTUSSTRAAT 132
te 2640 MORTSEL
tel.: (03)448 12 20 en 448 12 21

M&L CITAAT

Burgemeester en Schepenen,

Onderrigt zijnde dat 'er schendingen toegebracht zijn aan de publieke werken binnen deze stad, gemaakt zoo voor de noodzakelijkheid als de aangenaamheid van hare inwoners; dat onder anderen den eersten candelaber geplaatst tot het verlichten met gaz van de wijk van het Schouwburg, omgeworpen en gebroken is, en dat 'er boomen van de plantagien op de nieuwe vesten afgekapt en verminkt zijn. In aandacht nemende dat het betaamt het vernieuwen van deze misdaden, die voorzien zijn bij de penalen Codex, te verhoeden.

Hebben besloten :

Hunne bestierde te verwittigen dat 'er strenge bevelen gegeven zijn aan de Commissarissen van Politie en hunne Agenten, om op te zoeken de pligtige en mededaders van diergelijke misdrijven, ten einde van die plegtige en mededaders te doen achtervolgen voor de Rechtbanken, ingevolge de bepalingen van de art. 257, 445 en 446 van den penalen Codex, waarvan den inhoud volgt:

"Art. 257. Alwie zal vernietigd, afgeworpen, verminkt of geschonden hebben monumenten, belden en andere voorwerpen bestemt tot de publieke noodzakelijkheid of verciering en opgeregt door de publieke overheid of met deszels volmagting, zal gestraft worden met eene gevangenis van een maand tot twee jaren, en eene boete van honderd tot vijf honderd francs."

"Art. 445. Alwie eenen of meer boomen, die hij wist aan een ander toebehooren zal neergeveld hebben, zal gestraft worden met eene gevangenis die niet en zal zijn onder de zes dagen nog boven de zes maanden voor elken boom, zonder dat het geheel de vijf jaren zal mogen overtreffen."

"Art. 446. De straffen zullen de zelfste zijn voor elken boom verminkt, afgekapt of geblekt zoodanig dat hij moet verdroogen."

Gedaan in zitting van het Collegie, op het Stadhuis te Brussel, den 18 Maart 1821.

L. De Wellens

P. Cuylen, Secretaris

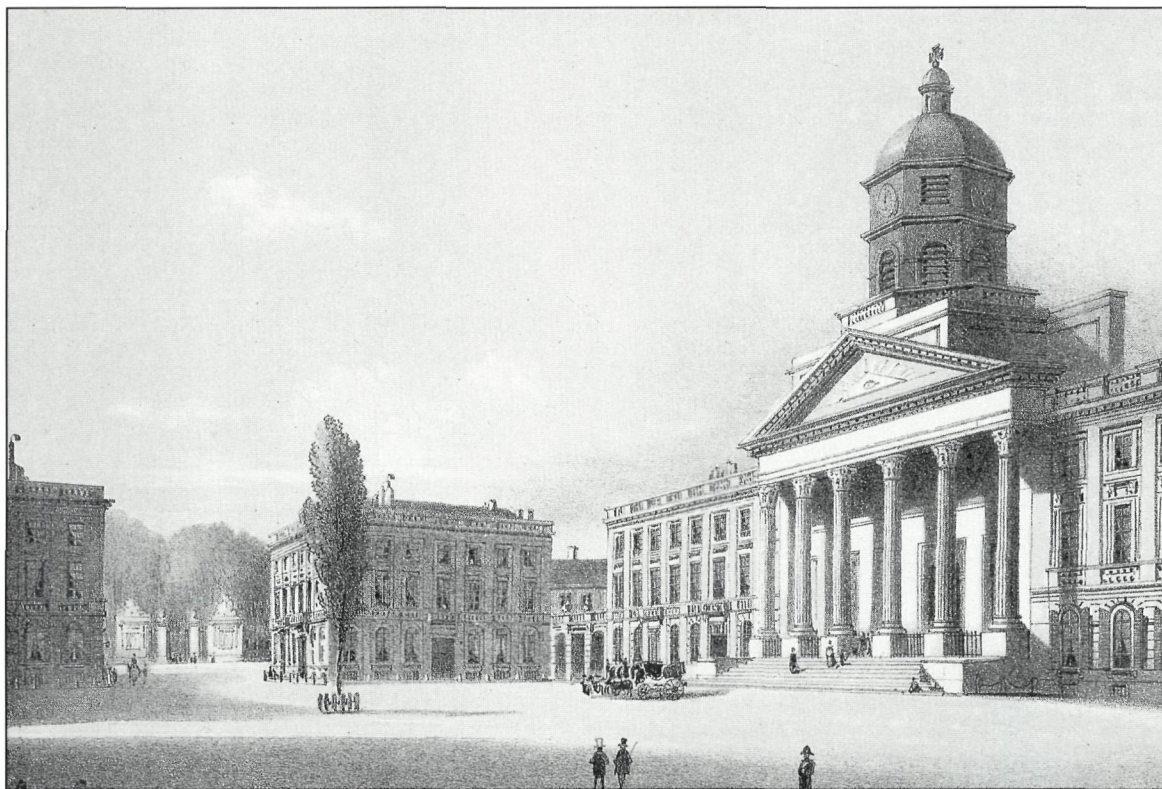
**Verzameling der Ordonnantien en acten
van**

De Regering der Stad Brussel

Intooming der schendingen aan de gebouwen en publieke wandelingen.



Het Koningsplein
met Vrijheidsboom
en Sint-Jakobskerk
met Triniteits-
tympaan.
Lithografie van
P. Degobert naar
een tekening van
Lauters, 1845



voerd zijn we nergens expliciet ingelicht doch de meeste auteurs zijn het erover eens dat een trompe l'œil schildering het meest in aanmerking komt. Vermeldenswaard in dit verband zijn de stucrestanten die onder de specifiek door Portaels aangelegde drager werden weergevonden. De mortel waarmee klaarblijkelijk het afgehakte hoog-reliëf van Ollivier werd gladgestreken bestond uit een kalspecie waarbij gemalen baksteen werd gevoegd. Deze tot de oudheid opklimmende methode om de hydrauliteit van de mortel te verhogen is in deze context géén alleenstaand gegeven. Reeds in 1786 gebruikte L. Montoyer een specie in zijn bestek omschreven al "*ciment composé de chaux de Tournay et briques pillées, pour qu'il sera fait, l'on ne soit jamais dans le cas d'y faire aucune réparation*" (13).

De inauguratie van Leopold I op 21 juli 1831 vond plaats op het Koningsplein. Het erepodium werd vlak voor de gevel van de Sint-Jakobskerk opgetimmerd. Bij die gelegenheid werd het fronton uitgemonsterd met een gelegenheidsdecor waarbij tegenover de bestaande achtergrond van de stralenglorie de personificatie van België werd opgesteld die op symbolische wijze de kroning bevestigde (14).

De gravure van A. Numans uit 1848, die niet enkel het fronton laat zien met zijn triniteitssymbool doch eveneens het nagelnieuwe standbeeld van Godfried

van Bouillon, bevestigt dat dit timpaandecor pas verdween bij de voorbereiding van het nieuwe werkstuk van Portaels (15).

DE TRANSFORMATIE VANAF HET MIDDEN VAN DE 19DE EEUW

Vanaf het midden van de vorige eeuw werden een aantal veranderingswerken aan het Koningsplein en zijn bebouwing doorgevoerd die kaderen in een gewijzigde stedenbouwkundige integratie en die bovendien een sterk nationalistisch-historiserende karakter vertonen. Zo werd in 1848 het reeds in 1837 op gang gebrachte project van het Godfried van Bouillon-beeld, dat tevens het eerste 19de-eeuwse ruitersstandbeeld was dat in België werd opgericht, uiteindelijk gerealiseerd (16).

De bestelling, waartoe een belangrijke impuls werd gegeven door Graaf Félix de Merode, werd toevertrouwd aan de beeldhouwer Louis-Eugène Simonis (1810-1882). Het beeld, dat het pleincentrum volkomen beheerst, werd geplaatst op een monumentale sokkel (17) hetgeen, zoals oorspronkelijk met het beeld van Karel van Lotharingen het geval was, aan het plein opnieuw een middelpuntvliedende dynamiek verleende.

Aan het kerkgebouw zelf werden eveneens diep-

De Sint-Jakobs-
kerk, gefotogra-
feerd door Edmond
Fierlants in 1862,
37,1 x 22,1 cm
(Verzameling
T. Schwilden,
Brussel,
Bortier Galerij)



gaande ingrepen uitgevoerd. Na een wijziging van een gedeelte van het interieur in 1843-1845 liet men T.F. Suys het attiek en de campanile herzien. In zijn realisatie werd meer teruggegrepen naar het oorspronkelijke project van Barré waarbij eveneens beelden op het attiek waren opgesteld en het geheel bekroond werd door een meer volumineuze torenpartij. De beelden werden pas in 1852-1854 geleverd door Egide-Hyacinthe Mélot (1816-1885).

Het in deze configuratie langzamerhand totaal verouderd triniteitstimpaan werd op voorstel van de ondernemende Jan Frans Portaels (1818-1895), die hiervoor op de onvoorwaardelijke steun kon rekenen van de toenmalige minister van Binnenlandse Zaken Charles Rogier (1800-1885), vervangen (18). De steun van Rogier aan dit project werd vooral geïnspireerd door diens kennismaking sinds 1842 met de in Duitsland, onder invloed van de Nazareners herontdekte monumentale muurschilderkunst (19).

Portaels koos voor zijn reusachtig project het thema van *De Heilige Maagd als troosteres der bedroefden* en hij verwerkte in het complexe iconografische programma enkele duidelijk nationalistische accenten. Meest representatief hiervoor zijn de Sint-Jozef-figuur (patroonheilige van de nog jonge staat België) en Sint-Michiel (patroonheilige van de stad Brussel) die de troon van de Heilige Maagd flankeerden. Zijn project, dat een groot aantal personages diende te organiseren in een driehoekig compositieveld, betekende voor de reeds gelauwerde Portaels, een ongekende uitdaging. Wanneer hij in het voorjaar van 1851 kon van start gaan begon hij zijn studieschetsen uit te werken in de vorm van een reusachtig carton op ware grootte (18 meter breedte). De afmetingen noopten hem trouwens tot een tijdelijk intrek in de leegstaande Augustijnerkerk. Dit carton was niet enkel dienstig bij het verfijnen van het ontwerp doch speelde eveneens een belangrijke rol bij de coördinatie van de drie uitvoerende kunstenaars zijnde V. Lagye, C. Payen en J. Gérard. Wat de compositie betreft voelen we nog duidelijk de classicistische invloed van J.D. Ingres en van België's laatste neo-classicist en Portaels' leraar en schoonvader D.J. Navez nazinderen in de planning der figuren (20). We dienen hierbij wel rekening te houden met het feit dat Portaels, wat voor de hand ligt bij een fronton, een sterk reliëfachtig effect nastreefde. Dit werd tevens genoodzaakt door het bepalend effect van de vergulde achtergrond. Merkwaardig genoeg blijken de schaarse resten van deze vergulde achtergrond een rasterpatroon te vertonen waarbij de vergulding telkens bewaard bleef in 4 mm brede strookjes die vakjes vormden van 3 op 3 cm (21). Dit schijnt erop

te wijzen dat de achtergrond het gebruik van vergulde "tesserae" wilde suggereren en in die zin verwijst naar de toen eveneens opnieuw gewaardeerde mozaïekkunst (22).

Het gebruikte palet is uiteraard sterk beïnvloed door de gebruikte techniek doch weerspiegelt tevens Portaels' gebondenheid aan een zekere vorm van lokaalcoloriet, een kleurbenadering waarin hij zich erfgenaam toonde van zijn leraar Navez (23).

Hoe dan ook, de timpaandecoratie met haar gouden achtergrond werd als zeer byzantijns van opvatting aangevoeld hetgeen niet door iedereen als een gelukkige keuze werd bestempeld: "*vous avez fait peindre des sujets byzantins sur des édifices de forme grèque*" (24).

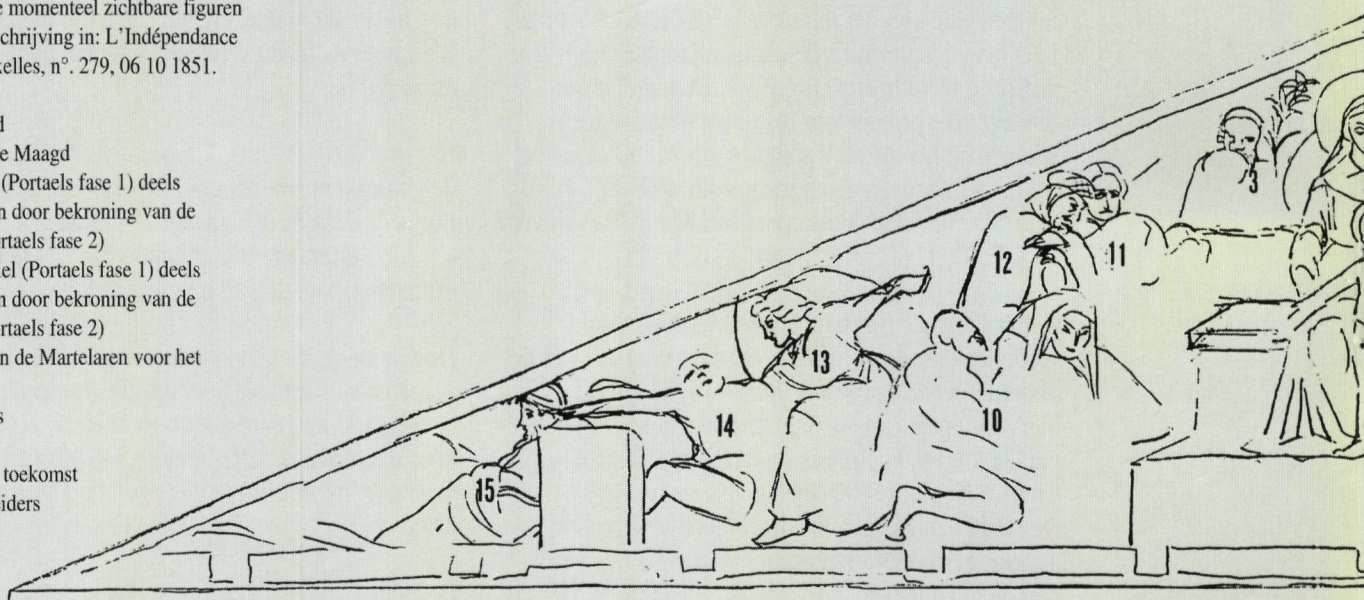
De door Portaels gekozen techniek is voor wat betreft de realisatie van een grootschalige muurschildering op dat ogenblik in Belgische context bijzonder vooruitstrevend te noemen. Hij gebruikte immers de toen sterk opgang makende zogenaamde waterglastechniek, toen veelal stereochromie genoemd, op

Statue de
Godefroid de
Bouillon érigée le
15 août 1848, sur la
Place Royale à
Bruxelles.
Lithografie en
tekening van
F. Stroobant.
De gravure toont de
korte coëxistentie
van het Triniteits-
fronton met het
nieuwe ruitersand-
beeld



Identificatie momenteel zichtbare figuren
volgens beschrijving in: *L'Indépendance*
Belge, Bruxelles, n°. 279, 06 10 1851.

1. Jezuskind
2. De heilige Maagd
3. St.-Jozef (Portaels fase 1) deels
verborgen door bekroning van de
troon (Portaels fase 2)
4. St.-Michiel (Portaels fase 1) deels
verborgen door bekroning van de
troon (Portaels fase 2)
5. Groep van de Martelaren voor het
Geloof
6. St.-Petrus
7. Profeet
8. Boek der toekomst
9. Landarbeiders

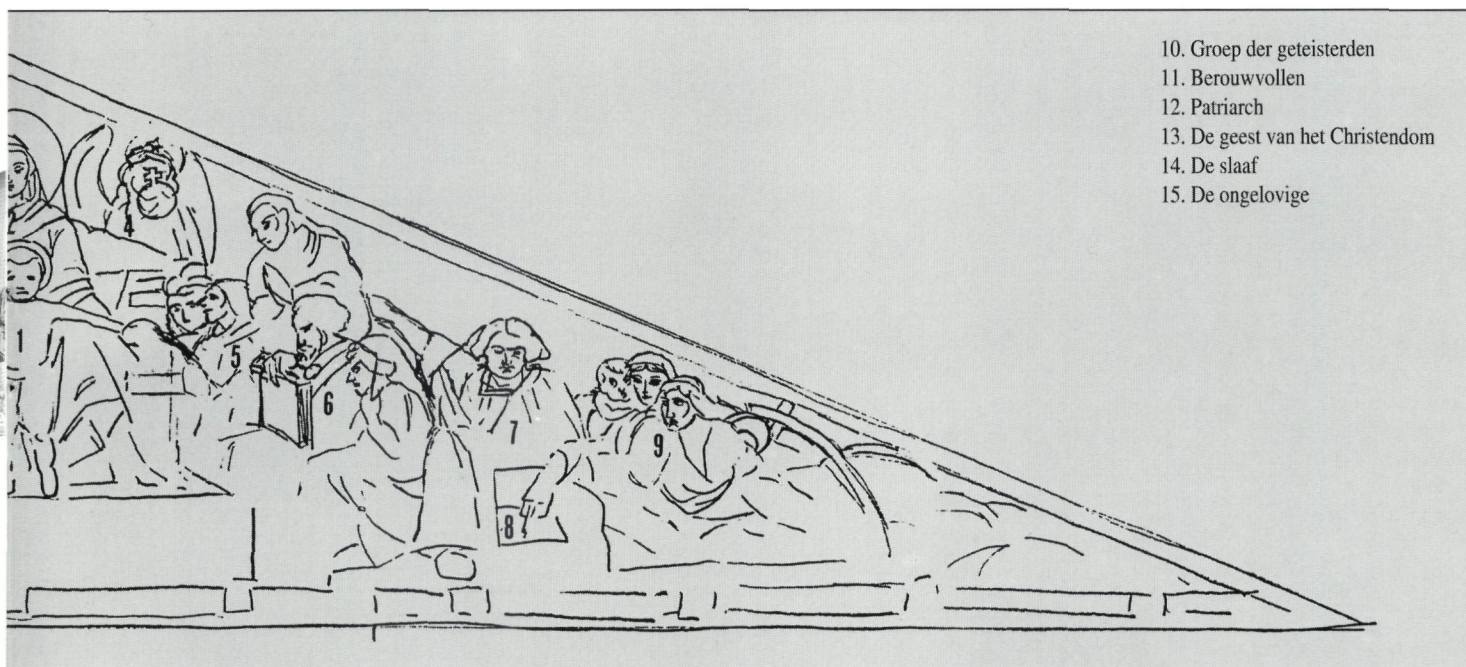


Lijntekening met
identificatie van de
oorspronkelijke
figuratie aan de
hand van de
momenteel zicht-
bare elementen en
de oorspronkelijke
beschrijving ervan
in *L'Indépendance*
Belge uit 1851
(Nadine Tasseel,
1991)

een schaal die hier nog nimmer was toegepast. Portaels initieerde vrijwel tegelijkertijd als J.B. Van Eycken (1809-1853) en hierin onmiddellijk gevolgd door V. Lagye (1825-1896) deze toen nog vrij jonge techniek in België (25). Van Eycken, die deze schilderswijze in 1848 in Duitsland had bestudeerd experimenteerde voordien reeds met deze techniek in één der panelen van de kapel van het Heilig Kruis in de Kapellekerk te Brussel. Het valt niet uit te sluiten dat Van Eycken rechtstreeks had kennisgemaakt met de sinds 1847 door Kaulbach in uitvoering zijnde cyclus in het Berlijnse museum, een qua omvang onvergelykbare demonstratie in de stereochrome schildertechniek die trouwens rechtstreeks werd geadviseerd door de Munchense professor in de mineralogie en waterglasspecialist J.N. Fuchs. Portaels op zijn beurt verkende de waterglasschildering reeds kort vóór 1850 op tamelijk uitvoerige wijze, namelijk in twintig panelen in de kapel der Broeders van de Christelijke leer, eveneens te Brussel (26).

Niettemin hield de grootschalige exterieurtoepassing die zich met het timpaanproject aandiende toch zekere risico's in. Niet alleen hadden Portaels en zijn medewerkers slechts een zeer geringe ervaring met deze zeer gevoelige techniek, bovendien waarschuwde één der uitvinders en belangrijkste propagandisten ervan, namelijk J.N. Fuchs, dat het ervaringsniveau van de uitvoerders bepalend was om met succes te werken in deze ogenschijnlijk niet zo gecompliceerde werkwijze (27).

Wanneer we de uitvoering van het timpaan van dichtbij onderzoeken blijken de voorschriften van Fuchs inzake de aanwending van waterglas vrij precies te zijn gevolgd. Het eerste, in verhouding zeer omvangrijk hoofdstuk uit het handboek van Fuchs, handelt over de dragende mortellaag (28). Deze speelde zoals bij de fresco-techniek een vitale rol met betrekking tot de duurzaamheid van het bereikte resultaat. De observaties ter plekke laten een vergelijking toe. De dragende, circa 0,5 cm dikke mortellaag blijkt te zijn samengesteld uit een scherp, tamelijk grof granulaat dat gebod zit in een wit bindmiddel. In de verhandeling van Fuchs lezen we inderdaad dat het bindmiddel bij voorkeur bestaat uit een goed gebluste luchtkalk en dat het granulaat een scherp karakter diende te vertonen. De stuclaag die met deze specie werd aangebracht werd na voldoende carbonatie systematisch geïmpregneerd door middel van ofwel een natron- ofwel een kaliumsilicaat. Uit de analyse van een slijpplaatje uitgevoerd door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium blijkt dat het bindmiddel inderdaad bestaat uit calcium en silicium. Het calcium zou dan de luchthardende gecarbonateerde kalkcomponent zijn terwijl het silicium eerder in relatie kan staan met eertijds via impregnatie ingebrachte silica's. Bovendien blijkt het scherpe granulaat in feite te bestaan uit kristallijne calciëtkorrels. Ook hier blijkt de tekst van Fuchs letterlijk van toepassing te zijn aangezien deze auteur er voorstander van was gemalen marmer als vulstof te gebruiken. Ook het aanbevolen ruwe geschuurde oppervlak, dat een betere



- 10. Groep der geteisterden
- 11. Berouwvollen
- 12. Patriarch
- 13. De geest van het Christendom
- 14. De slaaf
- 15. De ongelovige

hechting van het pigment diende te garanderen, vinden we in ieder geval terug in het Brusselse timpaan. We mogen dus vrij zeker zijn dat de door Portaels gevolgde methode vooral gebaseerd was op de Duitse methode van Fuchs en minder op de kort daarop ontwikkelde, en eveneens zeer invloedrijke Franse methode van Kuhlmann (29). Voor het overige kunnen we vooral op macroscopische basis concluderen dat de originele figuratie alle kenmerken vertoont van de matte doch heldere silicaattechniek. Enkel de verguldingen werden uiteraard van meet af aan aangebracht op een klassieke oliemixtion.

Reeds bij de inhuldiging op 24 september 1851 werd het werkstuk van Portaels hevig op de korrel genomen. De toen geuite kritiek was in eerste instantie gebaseerd op formele gronden. Pas later werd aangenomen dat vooral het technisch onvolkomen niveau aanleiding was geweest voor een kort daarop volgende gedeeltelijke herschildering. Zo blijkt de kritiek van de tijdgenoten wat betreft het realisatieniveau van dit Belgisch manifest van de stereochromie eerder gunstig. Zo schrijft M. Lind: *"Depuis un an et demi qu'il existe, on a pu se convaincre de la solidité des couleurs, qui ont gardé tout leur éclat, malgré les intempéries, auxquelles elle sont constamment exposées"* (30).

In ieder geval was Portaels zich bewust van een aantal problemen en voorzag hij in een brief aan zijn beschermheer Ch. Rogier van januari 1852, in datzelfde voorjaar nog de nodige retouches uit te voeren (31).

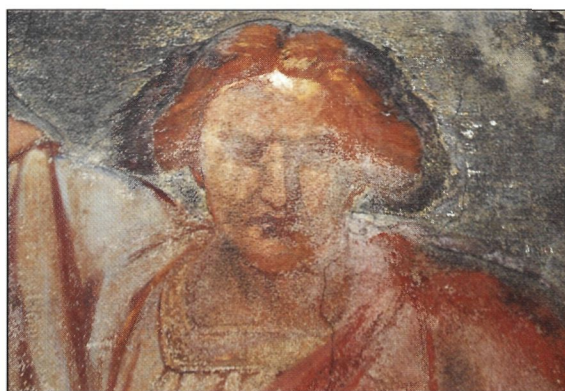
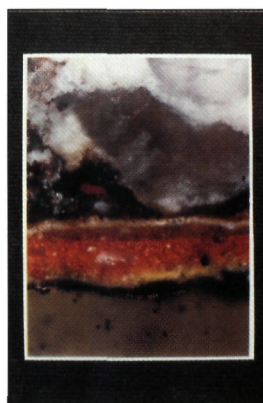
Dat het deels hernemen van een uitgevoerde schildering bij de waterglastechniek, in tegenstelling met de frescotechniek, tot de mogelijkheden behoorde was een voordeel dat Fuchs uitdrukkelijk besprak en waarvoor hij tevens de nodige receptuur opgaf. Deze wendbaarheid van het medium werd ook herhaald in Linds bespreking kort na de feiten: *"Grâce au découvertes nouvelles, cela peut se faire autant de fois qu'on le juge nécessaire, tandis que la peinture à fresque proprement dite, une fois appliqués sur la plâtre frais, qui s'imbibe, ne souffre aucune correction"* (32). Dit bevestigt in ieder geval dat Portaels' équipe niet van techniek wijzigde bij het uitvoeren van de tweede versie. Waaruit bestonden nu deze retouches?

Hierover is bij Lind eveneens veelzeggende informatie voorhanden: *"Ainsi a-t-il fallu y travailler à deux reprises pour l'atteindre, et changer non seulement le ton général du coloris, mais certaines parties même du groupe principal"* (33).

Deze woorden winnen aan betekenis wanneer we ze confronteren met de overige gegevens. In de uitvoerige beschrijving van het werk die door Ogonofsky werd weergevonden in *L'Indépendance Belge* van 1851 worden zowel de Sint-Jozefsfiguur die links en de Sint-Michielsfiguur die rechts van de tronende Maria stonden opgesteld, vermeld. Deze figuren zijn ook nu nog deels zichtbaar.

Op de bijzonder scherp doortekende historische foto's van enerzijds G. Claine, die nog vóór het





1	2	3
	4	5
	6	

1. Het Koningsplein met Sint-Jakobskerk, huidige toestand (foto O. Pauwels)

2. Dwarsdoorsnede van een monster afkomstig uit het hoofddoek van de Madonnafiguur, gerealiseerd door L. Maes en J. Kunova in de laboratoria van het K.I.K. Brussel.

Dit monster toont, afgezien van een aantal latere overschilderingen die stammen uit de restauratiefasen, onderaan duidelijk de witte calcietkristallen van de oorspronkelijke mortellaag.

3. Opname van het hoofd van de Madonna (zie tekening nr. 2) toestand 1991 (foto L. De Clercq)

4. Opname van het hoofd van één der Martelaren voor het Geloof (zie tekening nr. 5) toestand 1991 (foto L. De Clercq)

5. Opname van een weggeërodeerd pentimento dat door Portaels werd uitgevoerd in het voorjaar van 1852. De Sint-Jozefsfiguur die terug zichtbaar is geworden onder de hereniging met bekronende globe op de troonzijde (zie tekening nr. 3) toestand 1991 (foto L. De Clercq)

6. Hoofd van de Profeet die aanwijst in het Boek der Toekomst (zie tekening nr. 7). Het is duidelijk dat wanneer hier niet binnen afzienbare tijd wordt ingegrepen, de schildering géén al te lange toekomst meer is toebedeeld (foto L. De Clercq)



De Sint-Jakobskerk gefotografeerd door Guillaume Claine tussen 1852 en 1854. Dit uitzonderlijk document toont de pas afgewerkte tympaanschildering kort na de eerste wijziging. De beide flankerende heiligenfiguren zijn hier duidelijk weergegeven (Lille, Bibliothèque Municipale. Foto Provinciale Musea Antwerpen)

plaatsen van de beelden van Mélot in 1854 werd gemaakt, als deze van E. Fierlants van circa 1862 hebben deze figuren echter plaats gemaakt voor een erg breed uitgevallen troon (34). Uit deze gegevens kunnen we met zekerheid besluiten dat Portaels een ernstige wijziging in het iconografisch programma heeft doorgevoerd die zeker niet op rekening mag worden geschreven van het falen van zijn schilder-techniek. Mogelijks was één der aanleidingen eerder te vinden in de overbevolking van de timpaanscène?

Gezien H. Riegraf in 1882 reeds melding maakte van Portaels' technisch falen mogen we veronderstellen dat de aftakeling toen reeds goed waarneembaar moet zijn geweest (35). We mogen echter niet uit het oog verliezen dat de schildering, die gezien haar ruw oppervlak duidelijk vatbaar was voor vervuiling, toen reeds minstens éénmaal op een onthutsend ruwe wijze werd gereinigd namelijk door middel van het afschrijven ervan met de brandweerspuiter (36).

Dit schijnt er eerder op te wijzen dat de schildering in belangrijke mate het slachtoffer is geworden van haar eigen mythe, meer bepaald inzake de soliditeit van de stereochromie. Dat de situatie er met het verstrijken van de tijd niet beter op werd mag duidelijk blijken uit de degradatie die kan worden waargenomen op een aantal rond circa 1900 opgenomen fotopostkaarten (37).

Deze steeds erger wordende situatie noodzaakte uiteindelijk een aantal restauraties. Een eerste ingreep waarover we zijn ingelicht behelst een poging tot bescherming en mogelijks ook tot fixatie. Deze werd in 1923 uitgevoerd door middel van een "encausticage" op basis van parafine (38). De erosie was toen zover gevorderd dat de eerste versie van Portaels toen langzamerhand begon door te schemeren. Dat deze erg storende contaminatie toen ook reeds werd weggeretoucheerd mogen we afleiden uit de eveneens in 1923 gedateerde foto die is opgenomen in het werk van G. Des Marez en waarop de troon weerom is gereconstrueerd. Bij het onderzoek in situ konden we inderdaad vaststellen dat deze zones nog gedeeltelijk bedekt zijn met een olieachtige overschildering. Hierbij werd de linkervleugel van Sint-Michiël voorafgaandelijk zelfs bedekt met een opgenageld linnen doek. Dat een dergelijk *oplapwerk* géén lang leven kon zijn beschoren blijkt duidelijk uit het voorontwerp van de leidende restauratie-architect A. Delpy uit 1934: "*la fresque de J. Portaels fera l'objet d'un travail de rénovateur, à confier à un spécialiste, une somme de 5000 est à prévoir*" (39).

Afgezien van enkele kleinere ingrepen in een weinig waardevolle techniek, waarvan de meest duidbare de invulling is op het pleisterwerk van het kleine metalen deurtje dat toegang geeft op het fronton, bleef een echt vakkundige restauratie echter uit (40). Sinds de bescherming van de gevel op 22 december 1951 zijn er géén specifieke restauratiewerken meer uitgevoerd aan het timpaan.

BESLUIT

De reusachtige tympaanschildering waarvoor Portaels de moed opbracht deze uit te voeren in een toen nog vrij jonge techniek is blijkbaar het slachtoffer geworden van zowel de controverse die zij opriep op thematisch en compositorisch gebied als van de weinig zorgzame behandeling die haar sindsdien te beurt viel. Dat Portaels ondanks zijn herneming uit 1852, nog steeds niet hoog scoorde is bij velen voelbaar en werd bijvoorbeeld ook expliciet gesteld door O. Roelandts in 1937 (41). Deze auteur, die nochtans een herwaardering van de

**Philippe Jean Augustin Ollivier;
genaamd Ollivier de Marseille
(Marseille 1739 - Brussel 1788)**

Deze beeldhouwer maakt deel uit van de verschillende Franse kunstenaars die tijdens de tweede helft van de 18de eeuw een belangrijke rol speelden in het progressief naar het Frans neoklassiek patroon gemodelde Brussel. Na een opleiding aan de academie van Marseille verzeilde Ollivier, na een kort oponthoud te Straatsburg en Parijs, rond 1768 te Brussel.

In 1771 reeds veroverde hij een belangrijke positie via zijn aanstelling als hofbeeldhouwer door Karel van Lotharingen. Zijn oeuvre telt zowel talloze als religieuze opdrachten alsook vele, tot voor kort minder bekende klassieke allegorische werken en zelfs verscheidene decoratie-projecten voor de burgerlijke gebouwen waar hij tevens als ornemanist optrad. Zo vervaardigde hij voor de residenties van Karel van Lotharingen te Brussel zowel gevelversieringen als interieurdecoraties (1771-1778). Te Mariemont vervaardigde hij voor zijn beschermheer belangrijke beeldengroepen waaronder een Apollo en een Diana-figuur (1776-1778). Soortgelijke projecten werden hem tevens toevertrouwd voor de kastelen van Tervuren en Seneffe. Zijn opdracht voor het kasteel van Tervuren, in de periode 1778 tot 1779, omvatte niet minder dan drie frontons.

Binnen de groep werken met religieuze thematiek, waarvan de resterende beelden voor de Koudenbergkerk waaronder vijf panelen in hoog reliëf en het Mozes-beeld tot zijn meest bekende titels behoren, neemt het fronton-genre, geheel in de lijn van het neoklassiek stramien, een belangrijke plaats in. Zo realiseerde hij grootschalige timpaansculpturen achtereenvolgens voor de abdij van Orval (1776) en voor de gevel van de Sint-Jakob-op-de-Koudenbergkerk (1779-1780).

**Jan Frans Portaels
(Vilvoorde 1818 - Schaarbeek 1895)**

Deze schilder en grafisch kunstenaar werd nog volledig in de neoklassieke strekking opgeleid door zijn latere schoonvader F.J. Navez. Later ging hij zich te Frankrijk vervolmaken bij de romantisch schilder P. Delaroche die Europese bekendheid had verworven met zijn grote historische scène-doecken (bijvoorbeeld *L'Assassination du Duc de Guise*, Salon 1835). Portaels sloot zich enthousiast aan bij de opkomende orientalistische schilderkunst waarmee hij vooral na zwerftochten doorheen het nabije Oosten vanaf de 40-jaren veel succes oogste. Zijn studiereizen in Frankrijk, Duitsland en Italië brachten hem herhaaldelijk in contact met de verschillende hoogtepunten van de herlevende monumentale muurschilderkunst. De toenemende aandacht voor dit genre in België, onder meer van belangrijke publieke figuren als Charles Roger, noopten zowel hem als zijn rivaal Jean-Baptiste Van Eycken, vrij snel tot een profilering op deze opkomende markt. Vooral het succes van de Duitse waterglasschilderkunst was voor hem richtinggevend. Na enkele systematische experimenten die hij op eigen kosten realiseerde (Kapel Broeders van de Kristelijke Leer te Brussel) lanceerde hij zich vol zelfvertrouwen met enkele grootschalige projectvoorstellen die zowel de integrale decoratie van de nieuwe Sint-Mariakerk van Schaarbeek als het interieur van de Koudenbergkerk omvatten. De problemen met het frontonproject waren zeker niet van die aard om Portaels verder te stimuleren in de richting van deze muurschilderkunst. Tekenend in dit verband is dat hij na een kleinere private opdracht voor Dr. Nolle, waartoe hij naast onder andere Van der Eycken en Stallaert was uitgenodigd, dit medium voor bekeken hield. Het is in die zin veelzeggend dat de twee reusachtige schilderijen (*de Lanssteek* en *de Vereniging van het Kruis*) die hij in 1855-1856 voor het interieur van de Koudenbergkerk vervaardigde en die gans de transeptarmen beheersen, wel degelijk op doek werden uitgevoerd.

pioniersarbeid van Portaels voorstond schrijft:

"L'artiste, visiblement ne chercha pas la décoration qui répond aux aspirations de l'architecture, reflétant sa sévérité, résultant de sa solidité. Ou s'il la chercha, il ne put la trouver".

Wellicht is nu de tijd rijp voor een meer genuanceerde evaluatie van deze essentiële bijdrage aan de 19de-eeuwse transformatie van het Koningsplein. Bovendien betekent de op stapel staande restauratie, waarvoor deze voorbereidende studie werd ondernomen, de laatste kans voor deze kapitale getuigenis van de Belgische Monumentale schilderkunst.

EINDNOTEN

- (1) DE REN L., *Het standbeeld van Karel Alexander van Lotharingen te Brussel. Een verloren werk van P.A. Verschaffel (1710-1793)*, in *Antiek*, 17, 1982, p. 75-77. Zie tevens: *Karel Alexander van Lotharingen, Gouverneur-generaal van de Oostenrijkse-Nederlanden* (catalogus), Brussel, 1987, hoofdstuk *De Bouwheer*, p. 267-272. Het beeld werd ingehuldigd op 17 januari 1775, dus nog vóór de Sint-Jakob-op-de-Koudenbergkerk waarvan de eerste steen pas werd gelegd op 12 februari 1776. Het werd definitief vernield bij de tweede Franse invasie in juli 1794.
- (2) DE MAREZ G., *La Place Royale à Bruxelles, in Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts*, Tome 1, Bruxelles, 1923. Voor het aandeel van C. Fisco verwijzen we naar het artikel van VAN EENOOGHE D. en CELIS M., *Het Hof van Hoogstraten de Brusselse verblijfplaats van Antoine de Lalaing*, in *M&L*, jaargang 7 nr. 4, 1988, p. 36-62.

- (3) RENOY G., *Bruxelles vécu, Quartier Royal*, Brussel, 1980, p. 78-79.
- (4) Barré's eerste ontwerp toont een Heilige Mis met het Lam Gods terwijl in de tweede versie dit laatste vervangen is door een crucifix. Zie hiervoor DES MAREZ G., *op. cit.*, afbeeldingen VII en VIII.
- (5) DE TAYE E.: ANRION A.J., in THIEME V. en BECKER F., *Algemeines Lexicon der bildende Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Deel A, Leipzig 1907 en DES MAREZ G., *Guide Illustré de Bruxelles*, deel 2, Brussel, 1928, p. 134.
- (6) De door Pinchart opgespoorde documenten werden blijkbaar opnieuw ontdekt door M. Devigne bij haar studie over: *Augustin Ollivier, dit Ollivier de Marseille*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, II, p. 104. Het besproken contract berust in het Rijksarchief te Brussel, Religieuze Instellingen, Karton 1874, stuk nr. 19.
- (7) De tekst die wij gebruikten is de transcriptie door PINCHART A.J., *Notes*, Nr. II, Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Manuscripten.
- (8) RENOY G., 1980, *op. cit.*, p. 78.
- (9) DES MAREZ G., 1928, p. 133.
- (10) Een der vroegste versies is de prent van Karel Van Mander (gesneden door Jacob de Gheyn) naar een concept van de Duisburgse dokter Anton Schenkels uit 1589, zie hiervoor: KNIPPING B., *De iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, Hilversum, 1939-1940, deel 1., p. 296.
- (11) De vrijmetselaars namen het thema van het driehoek/oog motief over van de korporatie der metselaars die zich dikwijls onder de bescherming van de Drieuldigheid hadden geplaatst. Zie: REAU L., *Iconographie de l'Art Chrétien*, Tome II, *Iconographie de la Bible*, I, *Ancien Testament*, Parijs, 1957, p. 18.
- (12) DES MAREZ G. *op. cit.*, 1928, p. 133.
- (13) DES MAREZ G., 1923, *op. cit.*, *Pièces justificatives*, p. 209. De hoog hydraulische mortels met artificieel pozzolana kenden onder meer in het 18de-eeuwse Frankrijk een nieuwe opbloei, zie hiervoor: LEA F.M., *The Chemistry of Cement and Concrete*, Glasgow, 1970, p. 419.
- (14) Zie onder meer de lithografie van Deswasme-Pletinckx in VAN NECK L., *1830 illustré, avant, pendant et après la révolution*, Brussel, 1902, p. 128.
- (15) VAN LENNEP J., *De beeldhouwkunst tijdens het bewind van Leopold I (1831-1865)*, in *De 19de-eeuwse Belgische Beeldhouwkunst*, Brussel, 1990, Tekstdeel, p. 63.
- (16) VAN LENNEP J., *op. cit.*, p. 63.
- (17) MEIRSCHAUT P., *Les sculptures de Plein-Air à Bruxelles*, Brussel, 1900, p. 73.
- (18) OGONOFKY J., *La décoration du fronton de l'église Saint-Jacques-Sur-Coudenberg à Bruxelles*, in *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, VII, Brussel, 1985, pr. 73-84.
- (19) HOFMAN W., KOUZNESTOY Y., LACOTTE M. en NEIDHARDT H.J., *La Peinture allemande à l'époque du Romantisme*, Parijs, 1976. Deze kunstbeweging lag onder meer aan de grondslag van de herontdekking van de Fresco-techniek, een aspect waarmee de Nazarenen vooral te Rome grote ervaring opdeden, zie hiervoor o.a. CORNELIUS P., *La reintroduzione dellaittura ad affresco*, Rome, 1814, in *I Nazareni a Roma*, Rome 1981, p. 323.
- Ook in Frankrijk ondernam vooral de Ingres-leerling Victor Mottez, vanaf circa 1830 belangrijke pogingen met betrekking tot de herinvoering van de Fresco-kunst, zie hiervoor: *Painted Polychromie Made Permanent*, in VAN ZANTEN D., *The Architectural Polychromy of the 1830's*, New-York/Londen, 1977, p. 306-312.
- (20) Ingres invloed is bijvoorbeeld goed onderkenbaar wanneer men de vergelijking maakt met diens *Apotheose D'Homère* uit 1827, zie hiervoor: WILDENSTEIN G., *Ingres*, Londen, 1956, pl. 71-73.
- Een sterke verwantschap is eveneens vast te stellen met *Le Christ consolateur* dat de populaire schilder Ary Scheffer enige tijd voordien penseelde.
- (21) Dit patroon is duidelijk zichtbaar op de zeer detailrijke albuminedruk van J. Fierlants (circa 1862).
- (22) In dit verband dient de neo-byzantijnse mozaïek in het portaal van de Sint-Mariakerk (1845?) te Schaarbeek te worden vermeld.
- (23) Het is in dit verband tekenend dat Portael's bijdrage voor het Brusselse salon van 1848, zijnde de doeken *La sécheresse en Judée*, *Le Simoun* en *Fatma la bohémienne* juist op dit punt door de toonaangevende criticus Victor Joly erg scherp werd bekritiseerd, zie hiervoor: JOLY V., *Les Beaux-Arts en Belgique de 1848 à 1857*, Brussel/Leizig, 1857, p. 48-52.
- (24) J.A.L., *Kritiek*, in *La Renaissance Illustrée*, 1852, p. 33.
- (25) ROELANDTS O., *Les Peintres Décorateurs Belges décédés depuis 1830*, Brussel 1937, p. 17-19.
- (26) RIEGEL H., *Geschichte der Wandmalerei in Belgien seit 1856*, Berlijn, 1882.
- (27) Het is tekenend dat Fuchs van tal van mislukkingen gewag maakt alvorens volgens hem in circa 1852 het tijd begon te keren. Fuchs maakte hier ongetwijfeld allusie op een aantal realisaties die buiten het Duitse gebied werden uitgevoerd en die problemen vertoonden die volgens Fuchs vooral te wijten waren aan een gebrek aan traditie. Zie FUCHS J.N., *La Stéréochromie, peinture monumentale*, Parijs, 1864, p. 11-13.
- (28) FUCHS J.N., *op. cit.*, zie hoofdstuk: *"De la peinture murale ou monumentale sur fond de mortier"*, p. 22-29.
- (29) KUHLMANN M., *Documents relatifs à l'application des silicates alcalins solubles au durcissement des pierres et à la peinture*, Brussel, 1859. Kuhlmann, die direct aansloot op de werkzaamheden van Liebig en Fuchs, propageerde niet enkel als wetenschapper doch eveneens als fabrikant, de toepassingen van de silicaattechnieken. Alhoewel hij vanaf omstreeks 1841 op dit vlak actief was dateren zijn belangrijkste theoretische bijdragen zich op het vlak van de silicaatschildering vanaf 1855.
- (30) LIND M., *La peinture murale*, in *La Renaissance Illustrée*, Brussel, 1853-1854, p. 37-39.
- (31) OGONOFKY J., *op. cit.*, p. 80.
- (32) FUCHS J.N., *op. cit.*, p. 34 en LIND M., *op. cit.*, p. 38.
- (33) LIND M., *op. cit.*, p. 37.
- (34) Deze foto's komen voor in de studie's van S.F. Joseph en T. Schwilden respectievelijk getiteld: *A l'Aube de la Photographie en Belgique*, *Guillaume Claine (1811-1869) et son cercle*, Brussel 1991, p. 78 en *Edmond Fierlants (1819-1869)*, *Photographies d'Art et d'Architecture*, Brussel, 1988, p. 244.
- (35) RIEGEL H., *op. cit.*, p. 41-42.
- (36) DARCEL A., *La peinture vitrifiée et l'architecture au Salon de 1864*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1865, p. 80-82.
- (37) We vermelden hier de uitgaven Van Gèle en J.H. Schaeffer die beiden rond 1900 werden uitgebracht.
- (38) Ville de Bruxelles, *Bulletin Communal*, Année 1923, Bruxelles, s.d., p. 368, ook opgenomen in J. Ogonofsky, *op. cit.*, p. 83.
- (39) DELPY Adrien, *Voorstel lastenboek 23 april 1934*, Stadsarchief Brussel, Openbare Werken, Dossier nr. 65 258.
- (40) Zie hiervoor foto K.I.K., Fototheek, neg. nr. A2 6567 (CGRP).
- (41) ROELANDTS O., *op. cit.*, p. 20.

Lode De Clercq is bouwhistoricus.

DE TUIN VAN HET RUBENSHUIS IN ANTWERPEN: EEN HISTORISCHE EVOCATIE

WALTER DE BACKER, PAUL HUVENNE en HERMAN VAN DEN BOSSCHE

Het portiek met uitzicht op het tuinpaviljoen. De centrale as is opnieuw afgeboord met oranjierplanten in potten en kuipen (foto O. Pauwels)



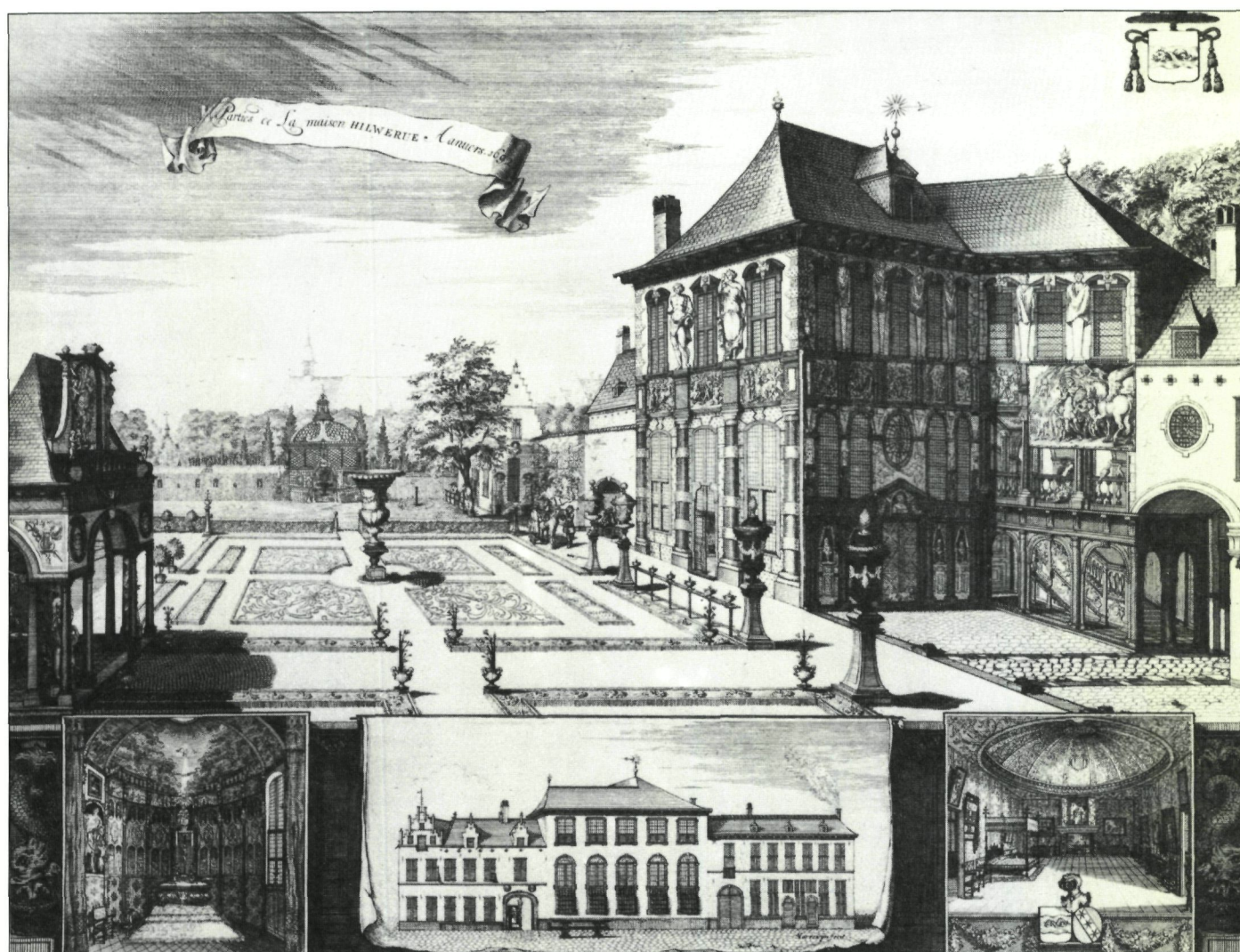
Naar aanleiding van Antwerpen'93 werd de tuin van het Rubenshuis heringericht als historisch verantwoorde tuin uit het begin van de 17de eeuw, met respect voor de eerste aanzetten van barokke ornamentiek geënt op het traditioneel renaissance model. Met respect ook voor de tuinarchitectuur (1939-1946) van stadshoofd-bouwmeester Van Averbek en tuinarchitect Wachtelaer. Het project is door de Raad van Europa bekroond als "Model-project, met het oog op de instandhouding van het Europees architectonisch erfgoed 1993".

Toen Rubens in 1611 zijn huis aan de Wapper verwierf hoorde er een behoorlijk stuk grond bij, dat tot dan toe dienst deed als raamhof. We zien het duidelijk liggen op de kaart van Vergilius Bononiensis, gevat tussen de Wapper en de schietstand van de kolveniers, het Kolveniershof.

Rubens legde er een riante tuin aan die hij, naar Italiaans voorbeeld, zó integreerde dat het gebouwencomplex en de tuin een architectonisch geheel vormden.

In de loop der eeuwen onderging dit complex met zijn tuin zoveel veranderingen dat het er quasi onherkenbaar bij lag toen de Stad het in 1937 kon verwerven.

We weten vrij goed hoe Rubens' huis er moet hebben uitgezien: van de kern van het gebouw is relatief veel tot ons gekomen - tot zelfs de dakstoel en de dakornamenten - en voor wat de gevels en enkele interieurs betreft zijn we uitstekend ingelicht door twee prenten die zowat 50 jaar na Rubens' dood



Jacob Harrewijn
(ca. 1640-na 1732)
naar Jacob van
Croes, *Parties de
La maison Hilwerve
à Anvers, 1692*
Rubenshuis,
Antwerpen

door Jacob Harrewijn zijn gemaakt voor de toenmalige eigenaar kannunik Hillewerve.

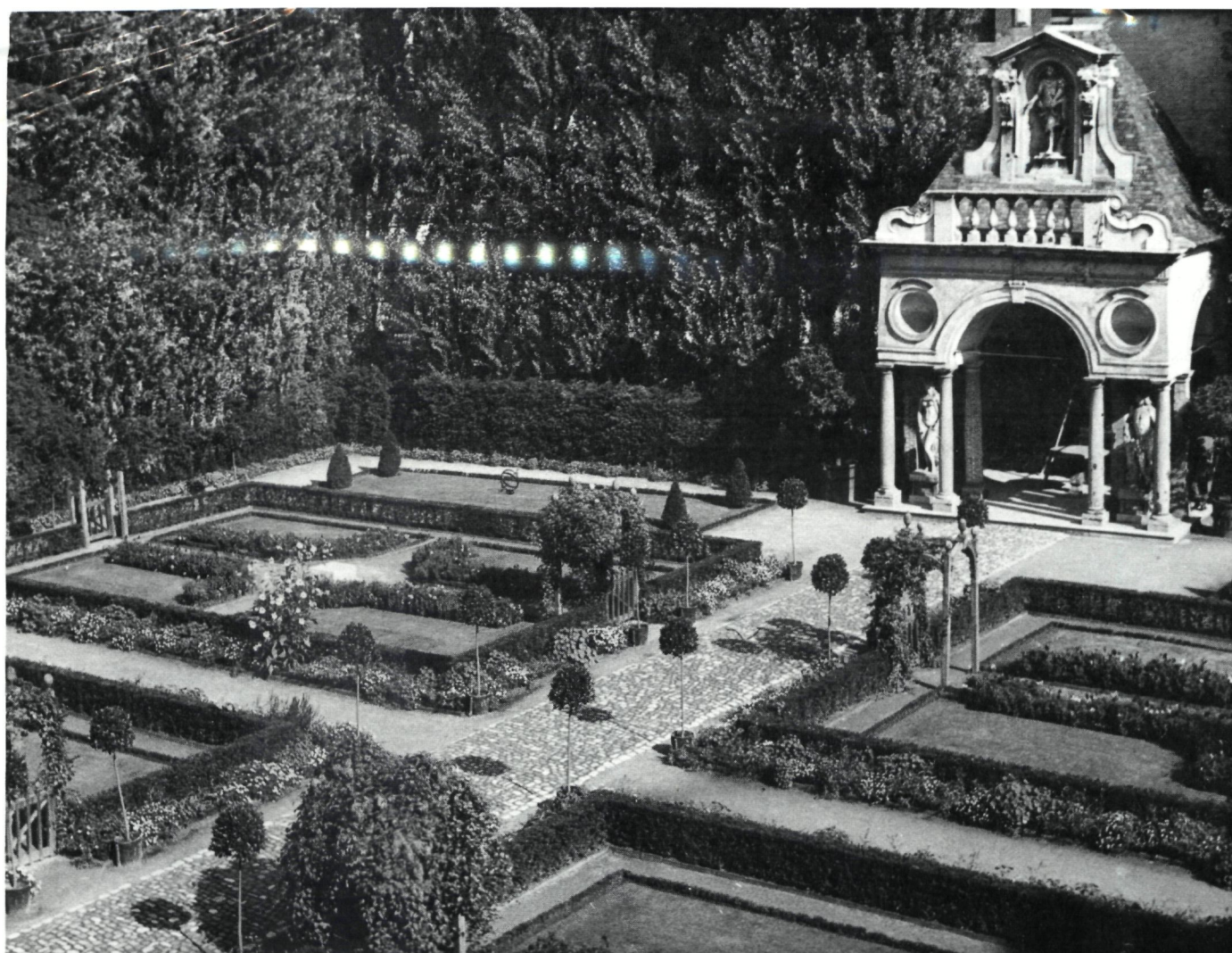
Maar hoe Rubens' tuin eruit zag weten we nauwelijks of eigenlijk niet. Immers, uit de hoger genoemde prenten leren we dat de tuin in de tweede helft van de 17de eeuw heraangelegd was naar de klassieke Franse stijkenmerken van André Mollet († 1665), de wegbereider van de grote André Lenostre. De visuele bron die zo belangrijk was voor de reconstructie van het uiterlijk van de gebouwen liet verstek gaan voor wat de heraanleg van de tuin betrof.

Nochtans is ons toch hier en daar iets bekend over Rubens' tuin. Deze gegevens vormen de cruciale stukken uit een puzzel die ons in staat stelt heel wat ontbrekende elementen in te vullen. Met deze kennis bleek het een bijzondere uitdaging om de tuin opnieuw aan te kleden op basis van de historische inzichten die we thans hebben.

STUKKEN VAN DE PUZZEL

Zowel de monumentale als de plastische bronnen leren ons dat Rubens met de bouw van de portiek op de binnenplaats van zijn huis en een paviljoen achteraan in de tuin een tuinperspectief beoogde. Hierdoor ontstond een as die als basis moet hebben gediend om de tuin reeds symmetrisch maar verder conventioneel aan te leggen.

De oppervlakte van de tuin bleef nagenoeg ongewijzigd. In het zuidoosten grensde de tuin aan het Kolveniershof. De overeenkomst die Rubens met het gilde sloot voor het bouwen van de scheidingsmuur is gedocumenteerd; het stratenpatroon dat het Rubenshuis insluit wijzigde niet. Aan de kant van Hopland en de Wapper stonden kleinere huizen, die Rubens in 1627 aankocht. Grosso modo komt de tuin van vandaag overeen met die van Rubens.



Deze overzichtsfoto van kort na 1946 geeft een uitstekend beeld van hoe de tuin van Rubens er volgens stadhoofdbouwmeester Van Averbek en tuinarchitect Wachtelaer moet hebben uitgezien. (foto Archief Groenvoorziening, Antwerpen)

We weten wat Rubens aan boeken in zijn bibliotheek had, omdat hij ze aankocht of liet inbinden bij zijn vriend Balthasar Moretus. Dank zij het goed bijgehouden Plantijns archief leren we dat Rubens ondermeer van Salomon de Caus *La perspective avec la raison des ombres et des miroirs* (Londen 1612) en *Les raisons des forces mouvantes* (Londen 1615) bezat. Het laatste werk handelt over de werking van fontein, kunstmatige grotten en met waterkracht bewegende dierlijke en -menselijke figuren. Merkwaardig is ook de aankoop in 1615 – op het moment dat Rubens zijn huis betreft – van het monumentale werk van Basilius Besler *Hortus Eystettensis* (Neurenberg 1613). Rubens betaalde er bijna honderd gulden voor: het hoogste bedrag dat hij ooit voor een boek uitgaf. De prijs doet vermoeden dat Rubens zich een ingekleurd exemplaar aanschafte.

Er zijn ook een aantal plastische bronnen bewaard die ons Rubens' ideeën over tuinen tonen. Het meest

in het oog springend is de allegorie van Vertumnus en Pomona die Rubens naar aanleiding van zijn huwelijk met Helène Fourment in 1630 schilderde. Het schilderij wordt bewaard in de Alte Pinakothek te München en staat bekend als *De wandeling in de tuin*. Dit idyllisch tafereel leert ons ontzettend veel over Rubens' visie op de tuin. We zien er niet alleen zijn tuinpaviljoen maar ook een fontein, een lovergang, een indeling in compartimenten, omzoomd met haagjes en toegankelijk via houten toegangspoortjes. In de perken staan tulpen aangeplant. Zuiderse planten worden naast anjers in orangeriepotten en -kuipen gekweekt.

De vraag blijft in hoeverre men dit gezicht op de tuin letterlijk kan opvatten. Wellicht niet. Zoals kon worden aangetoond is het tafereel geschilderd als huwelijksportret en is het geconcipieerd als allegorie. Het is in eerste instantie geen visueel verslag van de tuin; anderzijds kan men er niet omheen dat Rubens met het tafereel wel duidelijk naar zijn eigen tuin

In de liefdes-allegorie van Vertumnus en Pomona, beter bekend als De wandeling in de tuin (kort na 6 december 1630), toont Rubens ons ongetwijfeld een geïdealiseerd tafereel van zijn tuin. Toch zou het kunnen dat het paneel ons in de details een getrouwer beeld geeft van Rubens' tuin dan tot op heden werd aangenomen. Het houten prieeltje met geiteblad op de voorgrond stond model voor de reconstructies onder Van Averbek (1939-1946). Het hermaken van de terracotta potten op de voorgrond vormde de aanleiding voor de aanpassingswerken uit 1993.



Basilius Besler, *Hortus Eystettensis, sive diligens et accurata omnium plantarum, florum, stirpium, ex variis orbis terrae partibus, singulari studio collectarum, quae in celeberrimis viridariis arcem episcopalem ibidem cingentibus, hoc tempore conspiciuntur, delineatio, et ad vivum repaesentatio. Opera Basilii Besleri Philatri et Pharmacopoei*, Altdorf en Nuremberg, 1613.

Basilius Besler (1561-1629), geboren in Nuremberg, was als apotheker en botanist in dienst bij Johan Konrad von Gemmingen, prinsbisschop van Eichstätt.

Hortus Eystettensis is het eerste groot florilegium en is ongetwijfeld een van de belangrijkste bloemenboeken ooit waar ook gepubliceerd. De eerste editie verscheen op 300 exemplaren en bestaat uit één volume (540-550x410mm), al dan niet in twee aparte delen gebonden. Het kwam van de persen in de herfst van 1631. Het werk is een ode aan de gevierde tuinen van de prinsbisschop. Eerder tuinbouwkundig dan botanisch, is het ingedeeld in 4 secties: de Lente,

de Zomer, de Herfst en de Winter. Meer dan 1000 prenten op ware grootte van hoofdzakelijke sierbloemen tonen samen 667 verschillende soorten. Vele exotische planten en gevulde vormen van bloemen zijn hier voor de eerste maal afgebeeld. Het duurde 16 jaar om de ingekleurde tekeningen, die aan de drukplaten voorafgingen, af te werken. Tien etsers, waaronder de befaamde Wolfgang Kilian uit Augsburg, waren bij het project betrokken. Van enkele boeken werden de prenten aanstonds na het drukken in Nuremberg met de hand naar de tekeningen ingekleurd.

De meeste van de tekeningen bevinden zich in de bibliotheek van de universiteit van Erlangen. De botanische tuin van Johan Konrad von Gemmingen was tegen 1633 reeds omgezet tot moestuin. De koperplaten werden in 1817 door de Koninklijke Munt in Munchen omgesmolten. Er zijn nog een vijftal ingekleurde kopiën van de *Hortus Eystettensis*, waarvan één in de British Library, bekend.

uit *A magnificent Collection of Botanical Books, being the finest colour-plate books from the celebrated library formed by Robert de Belder*,



Rubens schafte zich in 1615 de monumentale *Hortus Eystettensis* (1613) van Basilius Besler (1561-1629) aan. Het wellicht ingekleurd exemplaar was de duurste aankoop voor zijn bibliotheek. (afbeelding komt uit het exemplaar van de voormalige collectie De Belder)

refereerde. In zijn evocatie gebruikt hij elementen die er echt aanwezig waren: het paviljoen, de fontein, de lovergang, de tuincompartimenten, de orangerieplanten. Het zou best kunnen dat de *Wandeling* uit München ons een getrouwer beeld geeft van Rubens' tuin dan tot op heden algemeen werd aanvaard. Er zijn overigens nog meer plastische bronnen met betrekking tot de tuin aan de Wapper. Heel wat materiaal is te vinden bij Rubens' leerlingen en medewerkers, onder meer bij Jordaens en Van Dyck. Tenslotte is er nog het probleem van de tuingevel van de portiek, waarvan men zich destijds niet heeft gerealiseerd dat deze af te leiden viel uit de 3 traveeën aan de tuingevel van de Italiaanse vleugel, het atelier. Dit leverde aan de tuinzijde een monumentale galerij met zeven traveeën op. Jordaens inspireerde zich hierop voor de galerij op de achtergrond van zijn schilderij met de *Levade uit de paardendressuur*, thans in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen.

Een niet onaardige bron over Rubens' tuin vinden we in zijn correspondentie. In een brief aan Lucas Fayd'herbe van 18 augustus 1638 vraagt Rubens zijn jonge leerling om ervoor te zorgen dat de hovenier Wilm de "Rosilepeyrkens naar het kasteel te Elewijt doorstuurt en ook de vijghen, mochten er zijn" of "iet anders treffelijck uyt den hoff".

Deze paar regels maken hoe dan ook duidelijk dat in Rubens' tuin ook de opbrengst meespeelde.

Nochtans zijn de citrusboompjes in terracotta potten van de Münchense tuinwandeling vrijwel zeker niet voor consumptie geschikt: de onsmakelijke bitter-appelsienen of pommeransen verwezen gewoon naar de paradijselijke tuin der Hesperiden.

NAAR EEN HISTORISCH VERANTWOORDE TUIN

Het zijn overigens deze gebakken aarden potten die de aanzet vormden om de historische tuinaanleg voor de hof van het Rubenshuis opnieuw ter harte te nemen.

Het Rubenshuis vroeg aan de stedelijke dienst Groenvoorziening of het mogelijk was te zorgen voor de nodige vazen en kuipen met mediterrane planten om er de tuinpaden mee af te zetten zoals de Münchense *Wandeling* ons toont.

Met de positieve reactie hierop kwam de discussie rond de historisch verantwoorde aanblik van de tuin pas goed terug op gang.

De problematiek was destijds reeds aan bod gekomen toen men in 1939-46 in het verlengde van de restauratie van het huis en het atelier ook de tuin wou heraanleggen.

Misverstanden en communicatiestoornissen zorgden toen voor zware interne conflicten over de bevoegdheid en de bekwaamheid inzake de historische tuinaanleg. Zowel de stadshoofdbouwmeester, lid van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen, als het hoofd van de stedelijke dienst voor Stadsaanplantingen eisten de autoriteit van het tuinontwerp voor zich op. De ene beriep zich op zijn kennis van het Rubenshuis en de restauratiepraktijk, de andere op zijn kennis van de plantenwereld en de tuinbouw. In 1941 werd, ongetwijfeld op voorstel van Van Averbek, door het stadsbestuur beslist om het tuinontwerp toe te vertrouwen aan Emile Draps, tuinbouwer en aan Georges Wachtelaer (1903-1987), destijds een van de toonaangevende Antwerpse tuinarchitecten. Uit documenten in het archief van de stedelijke dienst Groenvoorziening en uit de briefwisseling van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen blijkt dat Georges Wachtelaer het voorstel van de stadshoofdbouw-

De Tuinkunst omstreeks 1600

H. Van den Bossche

In de tweede helft van de 16de eeuw ontstaan boven de Alpen twee richtingen in de tuinkunst. De ene is selectief en zoekt aansluiting bij de grote voorbeelden van Italiaanse renaissance-tuinen. Hun ontwikkeling wordt wel enigszins afgeremd door de godsdienstoorlogen. De andere richting is weinig opvallend en grijpt resoluut terug naar Vergilius' *Georgica*: vooral het protestants deel van de adel brengt haar landgoederen in cultuur vanuit de eeuwenoude kennis van de land- en tuinbouw. Daar ontstaat een esthetiek die niet gebaseerd is op vormschoonheid maar op het genoegen van de verwachte teeltopbrengsten.

De hugenoot Olivier de Serres (1539-1619), heer van Pradel in de Franse Ardèche, onderscheidde in *Le théâtre de l'agriculture et mesnage des champs* uit 1600 naar vier soorten tuinen: moestuinen, bloementuinen, medicinale tuinen en fruittuinen. Hij legt de nadruk op een afgewogen scheiding tussen nut en sier. De bloementuin, schrijft hij, is samengesteld uit allerhande soorten planten, kruiden, bloemen en struiken, per compartiment in rabatten (bedden) onderverdeeld, en opgekweekt tot priëlen en cabinetten, volgens de ontwerpen en fantasieën der heren, meer voor het genot dan voor de opbrengst.

Uit Rubens' briefwisseling blijkt dat er ook in zijn tuin plaats is voor nut naast sier.

uit CONAN M., *La collection 'Le temps des Jardins - Le Jardin de Plaisir'*, Parijs, 1981, p.103

meester op details na overnam. Het uitgevoerd ontwerp was het resultaat van de interpretatie van de toenmalige kennis van 17de-eeuwse tuinen. Men meende toen al voor de heraanleg van de tuin datgene uit de *Wandeling in de tuin* te kunnen halen wat men bij de reconstructie van de gebouwen uit de prenten van Harrewijn had kunnen putten.

Van Averbek en Wachtelaer hebben dus, met akkoord van de Koninklijke Commissie, de gegevens op dit schilderij, samen met de werken van Johan van der Groen, Chrispijn van de Passe en Hans Vredeman de Vries als basis voor het ontwerp genomen. Partijen en oorspronkelijk werden de door een hoofdpad van 'kinderkopjes' in kalksteen.

Het pad langs de zogenaamde tuinierswoning werd gelegd met oude kasseien uit een oud straatje in de binnenstad. Architect Victor Blommaert, de rechterhand van Van Averbek, ontwierp de eikehouten lovertoren (1944-1945) met 8 kariatiden en de houten tuinpootjes en -hekjes.

De tuin werd ingedeeld in 4 rechthoekige compartimenten, afgeboord met een lage taxushaag. Aan de buitenkanten van de taxushagen werden aansluitende rabatten of plate-bandes met historisch verantwoorde plantesoorten voorzien, wat het geheel een nogal Art Deco uitzicht meegaf.

In weerwil van Wachtelaers voorstel werd de tuin niet met 2m hoge taxusplanten maar met haagbeuken omkaderd. Daarachter kwam een hoog scherm van Italiaanse populieren om de storende hoogbouw van de belendende percelen te maskeren tot na het volgroeien van de haag. In die periode verzette de stedelijke dienst voor Aanplantingen zich vooral tegen het gebruik van de pas in de late 18de eeuw ingevoerde Italiaanse populieren. Men beriep zich op de grote botanisten uit de tijd, Dodonaeus, Lobelius, Matthiolus en Clusius en opteerde voor door hen beschreven Witte abelen, Zwarte populieren of Ratelpopulieren met hun herkenbare silhouetten in het werk van Rubens en tijdgenoten.

Hoe dan ook, tot zover was de basisidee van het ontwerp meer dan aanvaardbaar. Maar de vanzelfsprekendheid om terug te grijpen naar de geldende klassieke restauratiemodellen was groot.

Alhoewel men duidelijk gekozen had voor een renaissance-tuin en men wist dat deze tuinen bestonden uit plantvakken, die als puzzel-stukken in elkaar passen, deelde men de vier compartimenten eenvoudig nogmaals in vier. De ontstane zestien vakjes werden vervolgens niet beplant zoals het hoorde, maar voorzien van netjes met buxus afgeboorde gazonnetjes. De oude plantesoorten, met zorg uit de toonaangevende Vlaamse botanische werken uit 16de en 17de eeuw geselecteerd, werden op smalle plantstroken aan de buitenzijde van de haagjes geplaatst. De noodzakelijke orangerieplanten – toen laurierboompjes op stam – hebben slechts een korte periode langs de hoofdas gestaan.

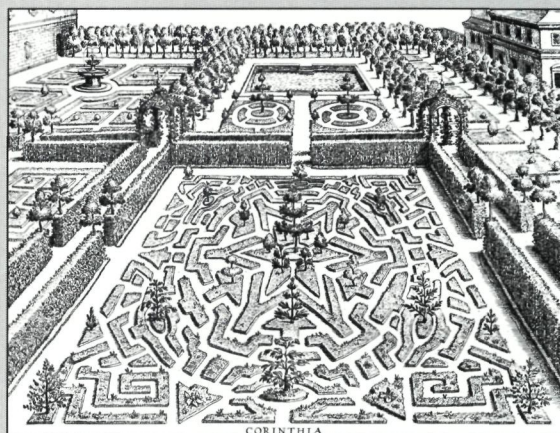
DE RUBENSIAANSE GEDACHTE RAAKT ZOEK

Concreet is 1976 de eind onvermijdelijke zorverbeplanting met begonia's zijn intrede en de 'histori-

De Hortorum Viridariumque elegantes et multiplices formae ad architectonicae artis normam affabre delineatae a Iohanne Vredmanno Frisio of de Seer Schoone, ende veelderleye fatsoenen van Houen ende Boomgaerden, nae den eysch van de Bouwconste, constelyck wtgedruckt door Iean Vredeman Vriese, Antwerpen, 1587.

Hans Vredeman de Vries' (1526-1606) modellenreeks voor tuinen en boomgaarden geeft ons - door de afwezigheid van verklarende tekst - de indruk ziende blind te zijn. Wij kunnen de prenten wel evalueren op hun esthetische en technische merites, maar het is bepaald moeilijk te beoordelen welke lading deze vlag voor de tijdgenoten dekte. Voor de achtergrond van de reeks moeten wij terug naar de literatuur en die leidt ons naar de centrale figuur van de Romeinse auteur Vergilius, wier uitspraken en richtlijnen verstrekkende gevolgen voor de landbouw en de vee- en bijenteelt hebben gehad. Zijn *Georgica*, een lofdicht op het platteland en de boerenstand werd door de eeuwen heen, ook al was de kontekst totaal gewijzigd, kritiekloos overgenomen. En hoewel hij tuinen expliciet aan anderen overliet, gingen zij traditioneel tot de *Georgica* behoren. Columnella wijdde als eerste een beklijvend leerdicht aan tuinen. In de 16de eeuw werd het georgisch pakket uit elkaar gerafeld, waarbij het onderwerp van de tuinen de voornaamste plaats innam. De typische indeling in categorieën, groententuinen, bloementuinen, kruidentuinen ... en subcategorieën, grotten, doolhoven, gloriëten, fonteinen ... gaat terug tot de *Georgica*. Vredeman de Vries' indeling in de categorieën Dorica, Ionica, Corinthia ente als eerste de klassieke achitectuurorden op het georgisch fundament.

De georgische mode was voor de renaissance stadsbewoner een met ernst gespeelde vrijetijds besteding. Het dagelijks leven van



De perken uit H. Vredeman de Vries' (1526-1606) *Hortorum ... of de Seer schoone, ende veelderleye fatsoenen van Houen en Boomgaerden*, nae de eysch van de Bouwconste stonden model voor de actuele perk-opbouw.

de welgestelde was ervan doordrongen. De tuin bood wegens zijn ligging nabij de woonst een ideaal laboratorium. In de schilderkunst komt de *Georgica* niet enkel aan de oppervlakte in het bloemstuk en het stilleven met eetwaren, maar ook het jachtstilleven, het zich laten portretteren in zijn tuin of in het in cultuur gebracht landschap.

De link van Vredeman de Vries' *Hortorum Viridariumque Formae* uit 1587 naar Rubens verloopt via Vergilius' *Georgica*. De hij de prentenreeks bezat bevestigt dit.

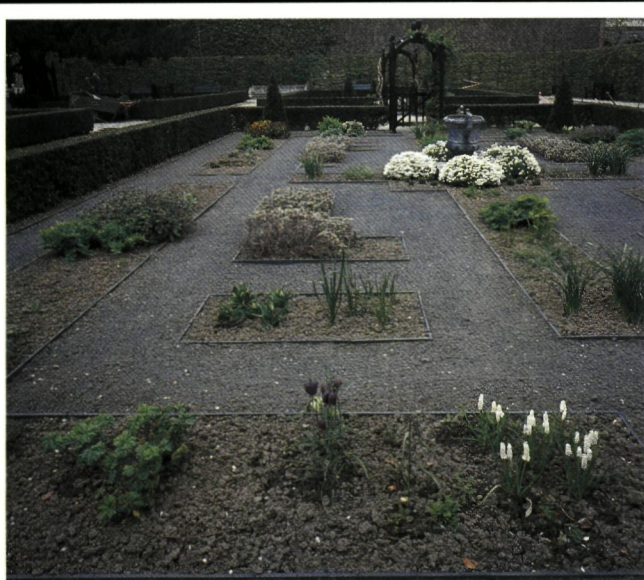
naar Van Veen, P.A.F., *Hortorum Viridariumque Formae*, Inleiding bij de facsimile naar de oorspronkelijke uitgave van 1587, gepubliceerd te Antwerpen door Theodoor Galle, Amsterdam, 1980.

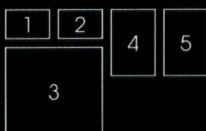
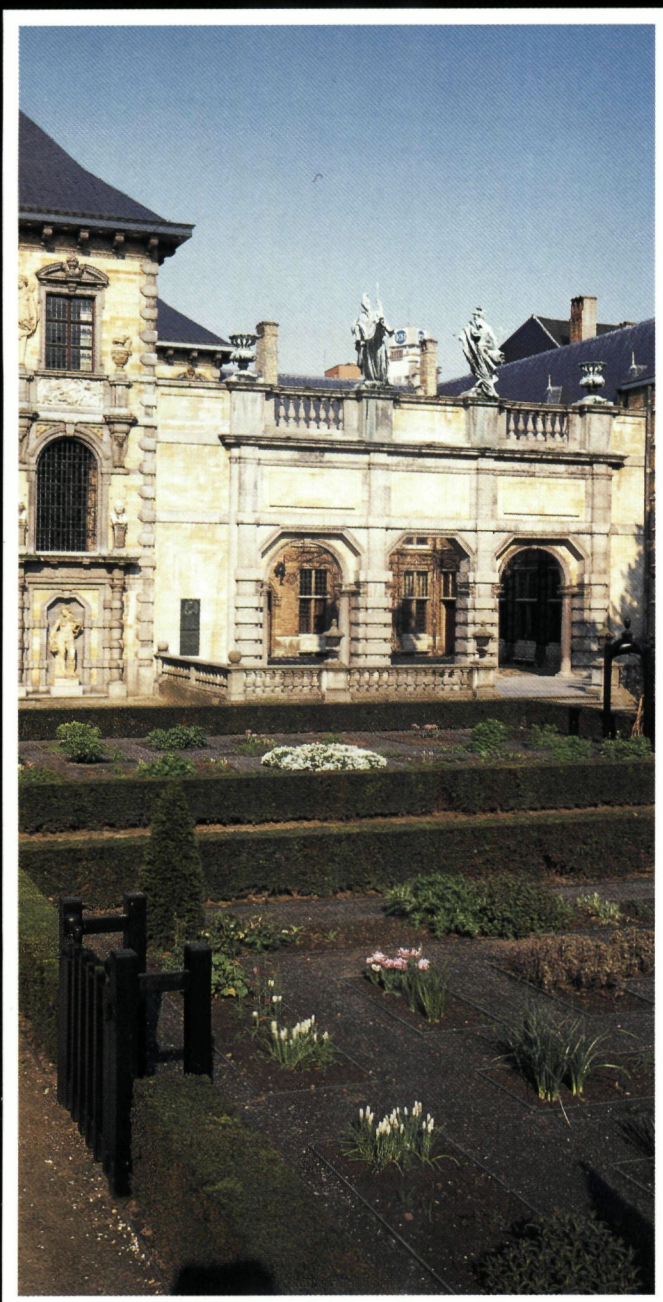
sche' beplanting geraakte meer en meer 'verrijkt' met hedendaagse cultuurvariëteiten. De rij populieren, bedoeld als wijkers, stond 50 jaar na zijn aanplanting nog steeds op zijn plaats.

In de jaren 80 verdwenen om redenen van kostprijs en onderhoud de éénjarigen samen met de assenkruisen uit de compartimenten om plaats te maken voor gras. Men kan gerust stellen dat toen de tuin van het Rubenshuis gedegradeerd was tot een bonte mengeling van stijlelementen uit diverse perioden, aangepast en geïnterpreteerd naar de smaak en mogelijkheden van de toevallige tuinbeheerder. Onder meer door een gebrek aan kunsthistorisch inzicht was de tuin een gekunstelde, geknipte gezelligheid en een stilistische steriliteit

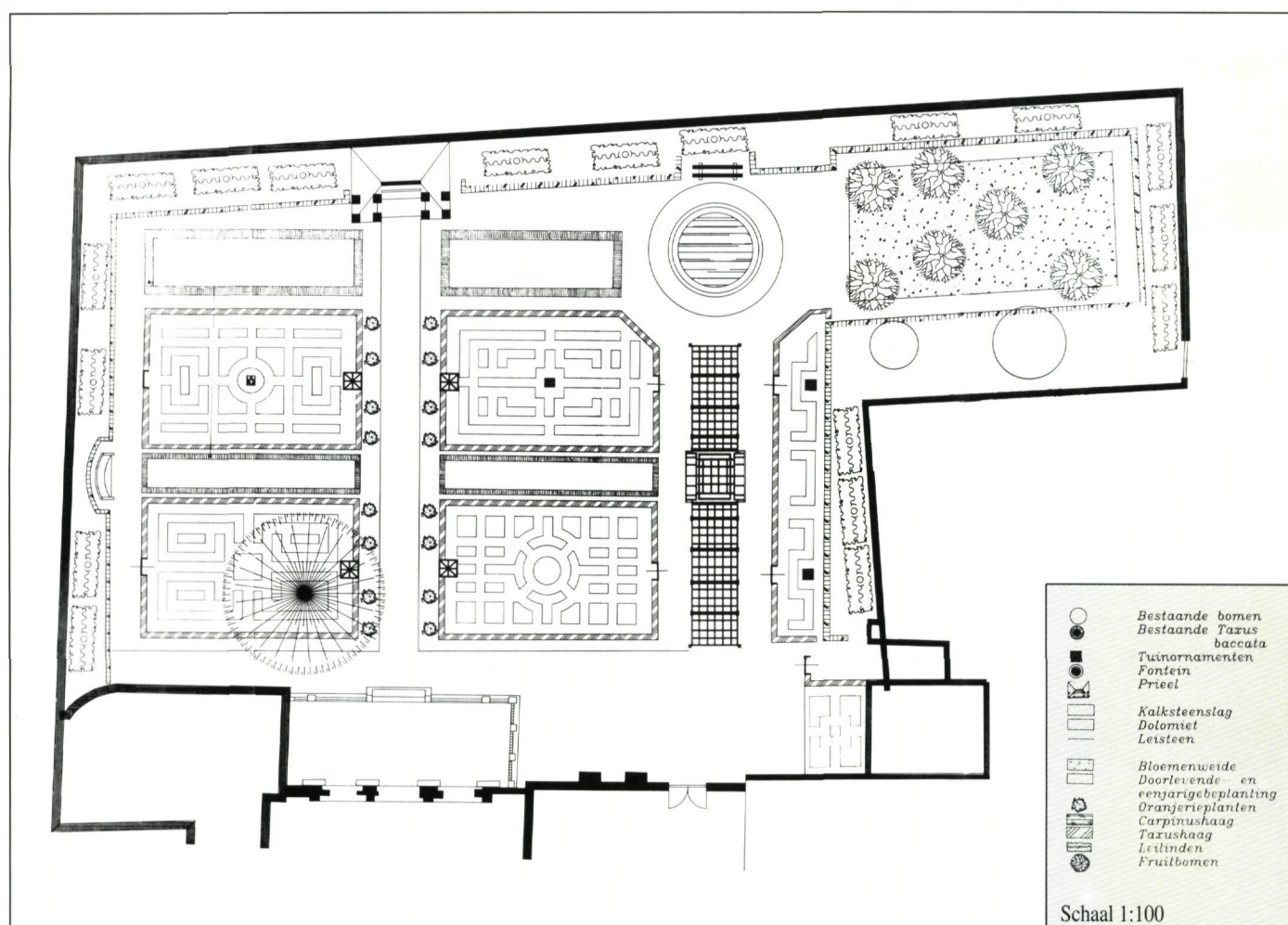
gaan uitstralen die geen enkele affiniteit meer vertoonde met de levendige dynamiek van het lover en de aardse, vlezig vruchtbaarheid die men in de gekende tuintaferelen van de meester en van zijn leerlingen ontwaart. En dat zijn nu net twee essentiële aspecten van wat men met een anachronisme als de 'Rubens-romantiek' zou kunnen omschrijven.

Kortom, met de tuin wist niemand nog raad omdat hij veraf stond van de gereconstrueerde 17de-eeuwse tuin, die aansloot bij de restauratiefilosofie van het huis. De geschetste evolutie van de tuin van het Rubenshuis, staat in fel contrast met de evolutie van het Rubenshuis zelf, dat vanaf 1946 tot nu uitgroeide tot een museum met een doordachte en coherente verzameling. De tuin volgde deze evolutie allerminst.





1. De Kievitsbloem (in paars en wit) en de Blauwe Druifjes (hier in een witte vorm) maken samen met gevuldbloemige tulpen deel uit van het historisch bollen- en knollenassortiment.
(foto O. Pauwels)
2. In de Lage Landen van de 16de- en 17de-eeuw plantten de tuiniers de tuinplanten graag uit elkaar. Niet de kleurmassa primeerde, maar de individuele, veelal zeldzame en dus kostbare plant.
(foto O. Pauwels)
3. In de Rubenstuin is zorgvuldig uitgegaan van een historisch verantwoorde plantenkeuze. Toch zal die met de tijd nog verrijkt worden. Tuinen, ook historische, zijn nooit "af".
4. Het prille voorjaar.
(foto O. Pauwels)
5. De oranjierpotten langs de centrale as zijn replica's van de potten op Rubens' *Liefdesallegorie van Vertumnus en Pomona*, beter bekend als *De wandeling in de tuin*.
(foto O. Pauwels)



UITGANGSPUNTEN EN INGREPEN

Na een eerste signaal vanuit de museumleiding en aansluitend op de internationale hernieuwde belangstelling voor de 'epoque' tuin, groeide bij de stedelijke dienst Groenvoorziening het besef dat de tuin van het Rubenshuis een drastische ingreep nodig had.

De *International updating course on the conservation of historical gardens*, Leuven 1987, het Symposium *The authentic garden*, Leiden 1990 en de internationale contacten droegen bij tot de kennis van de restauratie en het behoud van historische tuinen.

Groenvoorziening overlegde met de organisator van het congres in Leiden en met de beheerder van de Hortus Botanicus in Leiden. Deze contacten zijn belangrijk geweest voor de plantenkeuze in de vernieuwde Rubenstuin.

Ter voorbereiding van het restauratiedossier werd door de stedelijke archeologische dienst een bodem-

kundig onderzoek uitgevoerd op enkele mogelijke snijpunten van assen in de tuin. Behalve kleinere potscherven en andere voorwerpen en de fundering van een recentere tuinmuur, leverde dit onderzoek geen bruikbare informatie op. De grond bleek zodanig doorploegd te zijn geworden, dat men de hoop op enige interessante bodemvondst heeft moeten laten varen.

De actuele aanpassingen in de tuin situeren zich vooral in en rond de compartimenten van Wachtelaer. De plantstroken aan de buitenzijden van de compartimenten werden verwijderd om de beplanting naar binnen te halen. Het patroon van de plantvakken in de compartimenten is afgeleid van de hypothetische ontwerpen die Vredeman de Vries in de *Hortorum viridariumque Formae* (1583) in Antwerpen publiceerde. De plantvakken en de tussenliggende paden zijn, op voorstel van de Afdeling Monumenten en Landschappen, uitgezet in Antwerpse voeten (1 voet = 11 duim = 28.68 cm). In navolging van Wachtelaer werden plantvakken afgeboord met plaatjes leisteen. De paadjes in de compartimenten

De lijdensweg van bedreigd patrimonium

H. Van den Bossche

Beschermd maar bedreigd

Reeds in 1887 spreekt de Commission Royale des Monuments op voorstel van het Provinciaal Comité van Corresponderende Leden bij de bevoegde minister de wens uit om het Rubenshuis, dat altijd al in de derde klasse (de laagste graad van bescherming toen) was opgenomen, aan te kopen en in te richten als museum waar alle souvenirs die aan de grote meester herinnerden, zouden worden ondergebracht.

Einde 1913 is het Rubenshuis opnieuw bedreigd: eigenares Dame de Bosschaert uit Ter Hulpen heeft het verhuurd als fabriek nadat de onderhandelingen met Amerikanen over een omvorming tot cinema waren afgesprongen. In januari 1914 richtten de Antwerpse kunstschilder Fritz Hanno en de beeldhouwer Jules Baetes een emotioneel schrijven aan koningin Elisabeth. Intellectueel België en de hele wereldbeschaving zouden nooit pardonneren dat de 'prinselijke woning van dit universeel genie' niet met hetzelfde respect zou behandeld worden als het Dürer-huis in Nuremberg, het Rembrandthuis in Amsterdam en de woning van Michel-Angelo in Firenze. Zij bespelen de gevoelige snaar van de vorstin door eraan te herinneren dat Rubens zijn plaats heeft tussen de universele beroemdheden in het Walhalla van Regensburg in Beieren, het mooie geboorteland van de koningin.

Koninklijke tussenkomst

Na tussenkomst van de vorstin ten voordele van het behoud, en ten gevolge van onderzoeksresultaten van de architect en corresponderend lid Henri Blomme, wordt het Rubenshuis in februari 1914 in de eerste klasse der burgerlijke gebouwen (de hoogste graad van bescherming toen) ingedeeld en wordt de stad gevraagd het huis en het atelier te onteigenen. Door de oorlog gaat de onteigening evenwel niet door.



Onteigening en bescherming

In 1919 dreigt het opnieuw mis te lopen. Een 'marchant de curiosités' huurt het pand en wil niets minder dan het te "restaureren". In het voorjaar van 1931 zet de stad met steun van de Koninklijke Commissie eindelijk de onteigeningsprocedure in en in april 1932 zet de bevoegde minister de rangschikkingsprocedure in uitvoering van de kersverse wet van 7 augustus 1931 op het behoud van monumenten en landschappen in.

Het Rubenshuis werd als tiende beschermingsbesluit in uitvoering van de wet van 7 augustus 1931 op het behoud van Monumenten en landschappen, samen met het Stadhuis, het Steen, het Vleeshuis, de stadsbibliotheek, de gevel van het Godshuis aan de Paardemarkt, de Oude Beurs in de Hofstraat, het Klooster van de Witte Paters en de kapel van Onze-Lieve-Vrouw Geboorte, beide in de Keizerstraat bij Koninklijk Besluit van 6 november 1936 als monument beschermd omwille van zijn kunst-, historische en oudheidkundige waarde. De beschermingsprocedure was ingezet in 1934. Bij het beschermingsbesluit zelf werden geen bijzondere erfdienstbaarheden opgelegd.

De restauratiewerken

Na het plaatsbezoek van 24 april 1939 sluit de Koninklijke Commissie zich nagenoeg volledig aan bij de voorstellen van hun collega, stadshoofdbouwmeester Van Averbek. De Commissie adviseert de stad haar gebouw naast de dienstingang van het Rubenshuis als maskering voor de afschuwelijke achtergevels van de aanpalende huizen te laten staan en het afgrijselijk stadsmagazijn af te breken en te vervangen door een bouwwerk dat "overeenstemt met het kader van de tuin". Het stadsmagazijn werd wel afgebroken maar vervangen door een uitbreiding van de Rubenstuin en begrensd met een hoge schermmuur aan het Hopland.

(uit het archief van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen, dossier A/0360 deel 3, bewaard door de Afdeling Monumenten en Landschappen, Antwerpen.)

De achtergevel van de aanbouw die het portiek maskeert, en de tuin voor de herstellingswerken. De taxus rechts staat er nog steeds. (uit *Het huis van P.P. Rubens, Periodisch Bulletin*, nr. 1 - Juli 1938. Uitgave van het Comité der Antwerpsche Propagandawerken)



1. De tuin in de hoogzomer met onder meer Gewone Acanthus in de perken.
(foto O. Pauwels)
2. De Oleander staat als orangerieplant in de tuin.
(foto O. Pauwels)
3. De Gewone Acanthus noemde men in de 16de eeuw nog de Bereklauw.
(uit M. Lobelius' Kruydtboek van 1581)
(foto O. Pauwels, copyright Museum Plantin-Moretus, Antwerpen)
4. Matthias Lobelius' Kruydtboek (1581) beschrijft naast de bollen en de knollen ook kruidachtigen zoals de Gewone en de Witte Oleander.
(foto O. Pauwels, copyright Museum Plantin-Moretus, Antwerpen)

De pergola
(1944-45)
werd naar
ontwerpschetsen
van architect
V. Blommaert
gerealiseerd
(foto O. Pauwels)



De tuin in de
nazomer van 1994.
Zelfs het Ricinus-
boompje in het
middenperk was in
Rubens' tijd bekend
(foto O. Pauwels)



Het raamhof in 1565 naar een prent van Vergilius Bononiensis. (uit *Het huis van P.P. Rubens*, *Periodisch Bulletin*, nr. 1 - Juli 1938. Uitgave van het Comité der Antwerpsche Propagandawerken)



liggen in zwarte kalksteenslag. In Rubens' tijd gebruikte men echter ook eikenschors als wegbedekking. Na verloop van tijd verkleurde de schors zwart, waartegen de beplanting mooi tot uiting kwam. De planten hebben een belangrijk aandeel in de herinrichting. De plantwijze in een renaissance tuin is niet te vergelijken met deze van vandaag. Omdat elke plant als uniek specimen beschouwd werd en om iedere soort goed tot uiting te laten komen, werd een ruime plantafstand gerespecteerd. Met als uitgangspunt de *Hortus Eystettensis* (1613) van Basilius Besler (1561-1629) lijkt het niet onwaarschijnlijk dat ook Rubens in zijn tuin een keur bezat van 'nieuw ontdekte' planten. De Zonnebloem (*Helianthus annuus* L.) is door Dodonaeus voor het eerst in 1568 beschreven. Het *Kruidboek* van Matthias Lobelius, verschenen in Antwerpen in 1581 diende als referentiekader voor de bollen en knollen. Clusius en Lobelius gaven met hun beschrijvingen van de Tulp, de aanzet tot de speculatieve bollenhandel en tulpomanie in de 17de eeuw. Deze planten mochten bijgevolg in de vernieuwde Rubenstuin niet ontbreken. Richtlijn bij de verdere plantenkeuze was de bekendheid in Rubens' tijd. De uitgave in 1987 van de recente herdeterminatie van de herbaria van de Leidse apotheker Antoni Gaymans (ca. 1630-1680) maakte de hoger vermelde werken toegankelijk.

Het steeds verder selecteren van beter passende plantesoorten en -variëteiten is een werk van lange adem en zal blijvende samenwerking met diverse specialismen vergen.

Intussen is de tuin opgeplant met een keur van oude plantesoorten die goed bekend en courant in de handel zijn. De historische bloembollen en -knollen komen van de Nederlandse Hortus Bulborum, tegenwoordig leverancier aan alle befaamde historische tuinen. Ook deze plantenlijst zal in de toekomst constant verrijkt en aangevuld worden.

Heel wat aandacht ging naar de oranjeriepotten. Door een Antwerpse pottenbakker werden 14 aardewerken potten gemaakt naar het model van de potten die op het schilderij *Wandeling in de tuin* te zien zijn. Deze potten zijn langs de centrale wandelweg opgesteld. Op het schilderij van Rubens zijn echter ook houten kuipen met oranjerieplanten te zien. Omdat voor zover bekend dit type kuip in België niet meer gemaakt wordt, zijn zij aangekocht bij een gespecialiseerd bedrijf in Nederland. Alle potten en kuipen zijn beplant met oranjerieplanten die in de 17de eeuw bekend waren zoals: Citroen (*Citrus limon* L.), Oleander (*Nerium oleander* L.), Passievrucht (*Passiflora caerulea* L.), Laurier (*Laurus nobilis* L.), Granaatappel (*Punica granatum* L.), Vijg (*Ficus carica* L.), Laurustinus (*Viburnum tinus* L.).

In het najaar '92 werd de laatste Italiaanse Populier geveld. Het populierenscherm werd vervangen door 20 knotlinden. Die hebben niet de strakke leivorm die men heden overal aantreft, maar kruinen die meer als knoestige vingers op een hand opgekweekt zijn. Ook het toekomstig onderhoud zal erop gericht zijn een meer losse vorm in de boom te bekomen. De aanwezige tuinornamenten zoals beelden, vazen en de zonnewijzer werden herschikt, enerzijds om de opbouw van de tuin beter tot zijn recht te laten komen, anderzijds omdat deze roccoco ornamentiek eigenlijk niet in het tijdsbeeld passen.

Vóór de hovenierwoning werd het bestaande gazon vervangen door een keukentuintje. Tegelijkertijd werd de dolomietlaag op de wandelpaden vernieuwd. Het deel van de tuin dat aan Hopland paalt, is bestemd als boomgaard, afgesloten met een hekje. Hier is plaats voor oude fruitsoorten op traditionele halfstam zoals 'Pallokes' (oude pruimevariëteit). Zouden de "*Rosilepeyrkens*", waarover Rubens het heeft, soms niet een van de befaamde Franse Rousselet-peren kunnen zijn? Deze waren reeds bekend in de 15de eeuw en duiken vanaf het midden van de 17de eeuw in de vakliteratuur op onder de namen van Poire Gros-Rousselet of Rousselet de Reims en als Poire Petit-Rousselet of Girofle.

BESLUIT

De realisatie van de Rubenstuin is voor de stedelijke dienst Groenvoorziening niet louter een eenmalige onderneming naar aanleiding van Antwerpen '93. Enerzijds is dit het sluitstuk van een restauratieprogramma dat in 1937 gestart is. Anderzijds sluit Groenvoorziening hiermee aan bij een recente internationale stroming in het omgaan met historische tuinen, die zich eerder op reconstructie dan op conservatie en restauratie toelegt. Na de recente realisaties van onder andere de Clusiustuin en Het Loo in Nederland en Alden Biezen in België, bezit nu ook Antwerpen een tuin met een bijzonder historisch karakter, vermits tuinen uit het begin van de 17de eeuw in de Lage Landen vrijwel overal verdwenen zijn.

Voor dit restauratieproject werd door Groenvoorziening een aanvraag om financiële steun bij de Raad van Europa ingediend. Uit de 666 aanvragen afkomstig uit heel Europa en enkele voormalige Oostbloklanden, werden 58 projecten, waaronder het Rubenshuis, geselecteerd. Voor dit project ontvangt de Stad Antwerpen nu een aanzienlijke aanmoedigingspremie.

Het museum Rubenshuis is één van de belangrijkste musea in Antwerpen. Het ontving in 1993 om en bij de 400.000 bezoekers uit alle werelddelen.

Rubens' tuin is opnieuw een van de zaligste groene plekken in het midden van de stad.

POST SCRIPTUM

In 1947 ging het Rubenshuis definitief als museum voor het publiek open. Het vijftigjarig jubileum in 1997 biedt aanleiding tot nader onderzoek van de geschiedenis van het huis, zijn tuin en zijn restauratie.

Beknopte bibliografie

- BAUDOUIN F., *Pietro Paolo Rubens*, Antwerpen-New York, 1977.
 ROOSES M., *Petrus Paulus Rubens en Balthazar Moretus*, in *Rubens Bulletin*, II, 1885.
 TIJS R., *Rubens en Jordaens. Barok in eigen huis*, Antwerpen, 1984.
 Vlieghe H., *Rubens Portraits of identified sitters painted in Antwerp*, in *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard, XIX, 2, Londen, 1987.

Walter DE BACKER,
 Stedelijke dienst Groenvoorziening Antwerpen
 Paul HUVENNE, Rubenshuis Antwerpen
 Herman VAN DEN BOSSCHE, AML

SUMMARY

REPRESENTATIONS OF THE PURGATORY IN MONUMENTAL ART

The conservation team of the Monuments & Landscapes administration has treated a representation of a purgatory in Our Lady's church at Daknam, Lokeren.

This led to a search for similar representations. Depicting the purgatory as some sort of antechamber for the heavenly delights served as an incentive for passers-by to do penance and good works in order to shorten the stay of their deceased loved ones in the purgatory. Traditionally, those monumental representations of the purgatory were to be found at cemeteries and practically always in combinations with a calvary. Most of those preserved can be found in East Flanders. They are usually not well preserved, insufficiently protected and polluted, or even worse, simply removed during restoration or other works.

The purgatory in Daknam is chiseled out of different blocks of lime-wood, joined together at the back by means of a wooden beam and kegs. The original polychromy had been removed during an earlier treatment. The whole had thus become very sensitive to weather conditions. The conservation treatment consisted of a protection against biological attacks by *Anobium punctatum*, glueing back chipped off pieces, cleaning and removing mastic paint, a colour research of preserved remnants of polychromy and finishing off with a layer of semi-synthetic wax.

The Lyon Council had laid down the purgatory in the religious doctrine in the 13th century. However, the earliest representations date from the 14th century. It is only in the 16th century, at the time of turbulent religious controversies, that the purgatory becomes really widespread. In Flanders, most representations in monumental art date from the 18th century. The subject has then made its entry into folk art.

THE GARDEN OF THE RUBENS HOUSE IN ANTWERP: A HISTORICAL EVOCATION

At the occasion of Antwerp '93, cultural capital of Europe, the garden of the Rubens House was re-designed as a well-considered historical garden from the early 17th century. The early baroque ornaments have been preserved with in the traditional renaissance design. It has been carried out with respect for the garden design (1939-1946) by the city's master builder Van Averbek and landscape gardener Wachtelaer. The European Council has granted this project the award as *Model project, in the view of preserving the European architectural heritage 1993*.

We know fairly well how Rubens' house must have looked like, about his garden, however, we know hardly anything. On the whole, the garden today is very similar to what Rubens must have seen. From the archives of his friend Balthasar Moretus we learn that in 1615 Rubens bought the huge, hand-coloured florilegium by Basilius Besler, *Hortus Eystettensis* (Neurenberg, 1613). A plastic source has been the allegory of Vertumnus and Pomona, better known as *The walk in the garden*, which Rubens painted following his marriage with Hélène Fourment in 1630. Although it is not in the first place a visual report of his garden, it cannot be denied that Rubens has clearly been referring to his own garden. It might well be that the "Walk" from Munich gives us a much clearer picture of Rubens' garden than assumed till now. A letter which Rubens addressed in 1638 to his pupil Lucas Fayd'herbe tells us that the yield was equally important. Van Averbek and Wachtelaer had already been dealing with these questions.

The garden was divided into 4 rectangular compartments, boarded with taxus. It was almost self-evident to use the classic models for restoration. The four compartments were then simply divided in four to 16 squares with a lawn, neatly bordered with buxus. Then ancient

varieties, carefully selected from the main Flemish botanical works from the 16th and 17th century, were planted in the narrow strips on the outside of the hedges. The orangery plants – at that time standard laurel – remained only for a short period on the main axis.

Due to a lack of art-historical insight during maintenance, the garden had lost its dynamic vividness of the verdure and its earthly fruitfulness which we recognise in the garden scenes by the master and his pupils.

The evolution of the garden from the Rubens House strongly contrasts with the evolution of the House itself, which has developed since 1946 into a museum with a well-considered and coherent collection. Prior to the restoration, a pedological study was made by the city's archaeological services, however, no useful information has been found. The actual adaptations in the garden have mainly been made in and around the compartments. Plants were moved from the outside into the compartments. The pattern of the planting sections has been derived from the hypothetical designs in the Antwerp *Hortorum viridariumque Formae* (1583) by Vredeman de Vries. The plants have been most important in this new design. In 1987 a new determination has been made of the herbaria by the pharmacist Anonti Gaymans (Leiden, circa 1630-1680); this made the old florilegia more accessible. For the time being, the garden has been planted with ancient varieties which are quite well-known and can easily be purchased. The further selection of rare and more appropriate species and varieties is a long term task which requires a permanent co-operation of several disciplines. The historical programme for bulbs and tuberous plants will also have to be worked out and completed in the future.

A potter from Antwerp has made 14 earthenware pots, modeled after the pots in the "Walk in the garden".

Part of the garden serves as an orchard with ancient fruit varieties on traditional half-standards. Rubens' "*Rosilepyrkens*" are after all the famous French Rousselet pears! In 1947 the Rubens House was officially opened to the public as a museum. The 50th anniversary in 1997 is an ideal occasion for further research into the history of the house, its garden and its restoration.

THE FRONTON OF THE MINT THEATRE

The Mint Theatre, which is the main theatre and opera house in Brussels, remained unfinished during its first years. Where indeed the neoclassicist concept from the architect Lois Damesme was finished in 1820, the relief work for the fronton was not due for another few decades. Designs by Rude and Godecharle had been taken into consideration but were never carried out.

In fact, a breakthrough only came quite some time after the dissolution of the United Kingdom of the Netherlands. In 1853, after more than 30 years of service, the theatre's hall was thoroughly redesigned in French Second Empire style. In the same period, Eugène Simonis was asked to do the sculpture for the fronton. This successful sculptor had, among others, made the equestrian statue (1848) of Geoffrey of Bouillon on the Royal Square in Brussels. As a follower of Canova, Thorwaldsen and the Hellenism, Simonis had chosen 'The Harmony of Human Passions' as theme for the fronton. The whole, in sandstone, was finished in 1854, just a few months before the theatre burned down.

However, the fire had hardly damaged the sculpture and for the reconstruction (by the architect Joseph Poelaert) and in later alterations, the portico and fronton remained unchanged. The group, quite static in its concept, consists of some fifteen figures, some larger than life-size. Around 1880, the sculptor, already well on in years, restored the weather-beaten relief work; it was to be his last assignment.

In 1986 the theatre underwent a last drastic alteration, which left the portico and fronton untouched.



Middeleeuwse muurschilderingen

IN VLAANDEREN



Technische gegevens

Formaat:

21 x 29,7 cm

Aantal pagina's:

208

Kleurillustraties:

350

Papier:

Kunstdruk Galerie Art Silk 135 g/m²

Afwerking:

garengenaaid gebrocheerd

Prijs:

1.200,-fr.

Auteurs:

Anna Bergmans en Marjan Buyle

Foto's:

Oswald Pauwels

Concept en vormgeving:

Luc Tack

ISBN 90-403-0032-1

NA HET EERSTE
M&L-CAHIER
OVER GLAS IN LOOD,
ZETTEN WE DE
ONTDEKKINGSTOCHT VERDER
NAAR MINDER BEKENDE
ASPECTEN VAN
ONS KUNSTBEZIT.
DITMAAL RICHTEN WE
ONZE AANDACHT
OP WAT IN DE
MIDDELEEUWEN
OP MUREN EN GEWELVEN
GESCHILDERD WERD.

*Samen met de beeldhouwde retabels,
de sculpturen en schilderijen, en in de rijkere kerken
de wandtapijten en de gebrandschilderde ramen
waren dit de kunstwerken die in de middeleeuwen
voor iedereen waren. Deze oude kunstvorm,
die U meeneemt naar het fascinerende Vlaanderen
van de 14de, 15de en 16de eeuw, stellen we U voor
in het tweede M&L-cahier:
Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen.*

Besteladres

Bestuur Monumenten en
Landschappen

Pers & Voorlichting

Zandstraat 3

1000 Brussel

Tel. (02) 209 27 37

Fax (02) 209 27 05

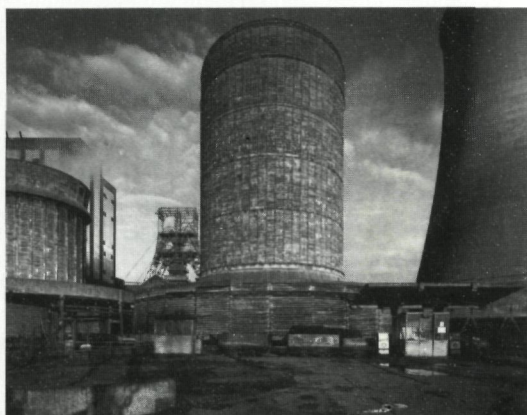
Rekeningnummer:

470-0278201-29



Het standaardwerk over industriële archeologie in Vlaanderen!

VAN INDUSTRIE TOT ERFGOED



PAUL BERCKMANS
GEORGES CHARLIER
LUC DAELS & ANTOON VERHOEVE
JO DE SCHEPPER

Technische gegevens :

- fotografie : G. Charlier
- vormgeving : A. Beullens
- produktie : L. Tack
- formaat : 33 cm × 25 cm
- 168 blz. met 100 illustraties in kleur en bichromie
- druk : Die Keure N.V.
- co-editie : Bestuur voor Monumenten en Landschappen en Stichting Monumenten- en Landschapszorg v.z.w.

Inhoud :

- essay's door L. Daels & A. Verhoeve, P. Berckmans en J. De Schepper
 - fotoreeks door G. Charlier
 - tijdstabellen
 - bibliografie

Kostprijs:

1.750 fr. (verzendingskosten inbegrepen)
storten op rekeningnummer : 470-0278201-29

Verkrijgbaar bij :

Bestuur Monumenten en Landschappen
Zandstraat 3
1000 Brussel
Tel. (02) 209 27 37

Bij aankoop : gratis stel prentkaarten over industriële archeologie!



Het huis De Halleux in Brugge (foto O. Pauwels)

N.V. VANDEKERCKHOVE

Herstelling monumenten en openbare werken

OOSTROZEBEKESTRAAT 54
8770 INGELMUNSTER
Tel. (051) 30 22 41
Fax (051) 30 22 37

GROUP
MONUMENT

LANGS VLAAMSE WEGEN

WANDELEN EN FIETSEN LANGS MONUMENTEN

een initiatief van



**Stichting Monumenten-
en Landschapszorg v.z.w.**

en



VTB - VAB v.z.w.

i.s.m. de diverse
gemeentebesturen
en



en met de steun van



KREDIETBANK

en

Knack

Voor de uitgebreide
informatiefolder
tel.

02/512 40 97

of

03/220 32 22



Dit jaar is "Langs Vlaamse Wegen" te gast in Roeselare, Keerbergen, Sint-Niklaas, Bornem en Beringen.

Tussen 9 en 10 uur kan je aansluiten bij de **landschapswandeling** van een vijftiental km.

Tussen 14 en 15 uur starten de **monumentenwandeling en -fietstocht**. Bij de start ontvangen de deelnemers gratis de begeleidende brochures met de routebeschrijving en historische informatie.

De gastgemeenten voorzien gidsen en animatie. Enkele monumenten langs de route zijn voor de gelegenheid voor het publiek toegankelijk.

ROESELARE

23/04/95



KEERBERGEN

14/05/95



HAARLEM

04/06/95



SINT-NIKLAAS

18/06/95



BORNEM

24/09/95



BERINGEN

15/10/95



Voor de tweede maal kijkt "Langs Vlaamse Wegen" over de landsgrenzen heen, in de richting van Nederland.

De monumentenwandeling speurt naar wat er nog overblijft van de Vlaamse aanwezigheid in **Haarlem**.

Radio 3 verzorgt er concerten die rechtstreeks uitgezonden worden.

